Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/lafiliationgnalo03colf

LA FILIATION GÉNÉALOGIQUE

DE TOUTES LES

ÉCOLES GOTHIQUES

III

TOUS DROITS RÉSERVÉS

LA FILIATION GÉNÉALOGIQUE

DE TOUTES LES

Ecoles Gothiques

par JEAN-FRANÇOIS COLFS, architecte-archéologue

OUVRAGE ORNÉ D'UN GRAND NOMBRE DE VIGNETTES EXPLICATIVES

TOME III

ÉCOLE GOTHIQUE FRANÇAISE

PARIS

Librairie Polytechnique, J. BAUDRY, *éditeur*

RUE DES SAINTS-PÈRES, 15

MÊME MAISON A LIÉGE, RUE LAMBERT-LEBÈGUE, 19

M DCCC LXXXIV

PARIS ET BRUXELLES
Typographie Polleunis, Ceuterick et Lefébure

ECOLE FRANÇAISE

CHAPITRE PREMIER

VUES GÉNÉRALES SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE

Avant d'aborder l'école française, sujet bien complexe, nous avons à nous demander ce que cette école pourra bien être. La première question qui se pose est celle de savoir à quelle famille des architectures l'école française appartiendra. Sera-t-elle une école gothique ou ne sera-t-elle qu'une école romane? Sous lequel de ces noms enseignerons-nous l'architecture française? Il y a une véritable difficulté à la dénommer avec justesse.

Néanmoins toute architecture a un nom et l'architecture française mérite aussi d'en avoir un. Nous chercherons à le déterminer avec sincérité en nous aidant de l'unique moyen qui soit propre à faire découvrir et établir la vérité, c'est-à-dire en nous servant de l'archéologie architecturale.

En effet, c'est l'analyse archéologique architecturale qui a classé par leurs éléments constitutifs les écoles dont se composent les monuments gothiques du continent. C'est elle qui les a classés en école-mère gothique, en école allemande, en école française et en école flamboyante. Elle a fait cette classification en s'éclairant des lumières que reflètent les monuments gothiques. Chaque école, en effet, n'est-elle pas un résumé et la somme, pour ainsi dire, des reflets provoqués par l'interrogatoire des monuments historiques, et n'est-ce pas l'analyse archéologique architecturale qui a pu seulement faire refléter ces lumières qui varient selon la valeur et la forme que chaque peuple a su imprimer à son architecture ?

Ainsi, par exemple, l'école primaire ou école-mère gothique, née en Angleterre, vers 1180, entrée sur le continent, vers 1220, n'a-t-elle pas fait surgir l'école allemande, l'école française ? Ces écoles varient tellement sur le continent qu'on ne pourrait souvent les démêler ni les reconnaître si l'on n'en dressait les dessins chronologiquement et si on

ne les mettait, date par date, les uns à côté des autres.

C'est donc grâce à l'archéologie architecturale qui a fait refléter les lumières des sombres cathédrales que nous pouvons d'abord relever des monuments historiques les différentes écoles et ensuite les enseigner. Il est non moins vrai que c'est grâce encore à la découverte archéologique qui a classé en éléments constitutifs les diverses écoles que nous pouvons enfin établir et enseigner la suite généalogique de toutes les écoles gothiques.

Avant cette découverte et jusqu'aujourd'hui, il ne s'était pas trouvé un auteur qui ait pu démêler tout ce qui compose les monuments de la France et ceux du reste du continent. Nul n'avait pu en tirer la matière d'un traité et d'un enseignement, ni M. de Caumont, ni M. Viollet-le-Duc, ni tout autre écrivain prétendu archéologue.

Aucun de ces littérateurs de l'archéologie n'a même jamais pressenti la science artistique que nous nommons l'archéologie architecturale et sans laquelle il est impossible de connaître les monuments gothiques. Cela prouve surabondamment que tous les styles gothiques du continent ont toujours été confondus les uns parmi les autres, faute chez ces auteurs d'avoir connu l'archéologie architecturale.

La découverte qui consiste à pouvoir refléter les lumières des monuments gothiques par l'archéologie architecturale nous a donné la conviction que nous réussirions à faire comprendre à l'élève architecte l'école française, si confondue qu'elle soit avec les autres écoles, ainsi qu'à la relever des monuments et à l'enseigner.

Nous croyons pouvoir obtenir ce triple résultat au moyen d'un *enseignement comparatif avec l'école allemande.*

En enseignant par comparaison, si l'on met, par exemple, un détail d'une école en regard du même détail d'une autre école, il est possible de faire bien connaître à l'élève la différence des styles, d'en faire apprécier la valeur, d'étudier si l'un de ces détails a la qualité gothique, si l'autre a la qualité gothique-romane.

Telle est la méthode que nous nous proposons d'employer en traitant l'école française. Nous l'étudierons par des développements comparatifs avec l'école allemande, et toujours détail par détail.

On l'a vu au tome deuxième, l'école allemande est l'école gothique la plus pure ; elle est une école affranchie de tous les éléments romans et classiques. C'est l'école gothique par excellence.

L'école française, au contraire, est une école partie romane et partie gothique ; elle est une école qui, loin de s'être affranchie du roman, en a gardé les principes. C'est ansi qu'elle a toujours construit sans se préoccuper de construire en gothique.

Cette école leur étant développée détail par détail, avec un détail gothique à côté, les élèves architectes apprendront sans difficulté la différence qui existe entre elle et les autres écoles.

L'école française et l'école allemande ont deux programmes différents, et cette affirmation nous paraît propre à frapper d'étonnement l'opinion publique lorsqu'elle reconnaîtra la vérité du fait. L'architecte français connaissait à fond l'école romane, tandis qu'il ignorait les secrets de l'école gothique, ainsi que cela est visible dans tous les monuments de la France, sans aucune exception.

L'architecte s'est bien servi, à la vérité, de quelques fragments gothiques, mais il l'a fait sans savoir les secrets de l'école à laquelle il empruntait ou auprès de laquelle il cherchait des inspirations. Cela est visible aux ornements et aux moulures qui sont loin d'être à leur place, et il faut bien admettre qu'il n'en pouvait pas être autrement, puisque l'architecte ne connaissait d'autres secrets architecturaux que ceux de l'école romane.

L'école française et l'école allemande ont toujours différé complètement. Cela est aussi vrai pour

le XIIIe siècle que pour notre époque. Les secrets de l'école gothique proprement dite ont toujours été ignorés de la France qui n'a jamais montré, dans aucun temps, la volonté de les pénétrer.

Si nous prenons tous les monuments français et que nous cherchions sur eux les différences qu'ils offrent avec ceux de l'Allemagne, nous constatons que depuis le moment où l'école primaire gothique anglaise *(early)* est entrée en France, on l'a appliquée sur les monuments de ce pays qui étaient tout à fait *romans jusqu'alors* et que ce gothique primaire est resté le même jusqu'aujourd'hui.

Nous constatons encore qu'aucune tentative n'a jamais été faite en vue de compléter ce style et que le progrès n'apparaît nulle part. La Sainte-Chapelle, à Paris, l'abbaye de Saint-Denis, Notre-Dame de Paris, la cathédrale d'Amiens nous sont des témoins qu'il est aisé au plus grand nombre de consulter.

On trouve donc dans les monuments de la France, d'une part, le gothique primaire anglais *(early)*, et d'autre part l'architecture française proprement dite que nous avons pour but de traiter. Mais ce qu'on n'y trouve pas, c'est la *moindre trace d'un progrès ascendant vers l'architecture gothique*, et ce qu'on y trouve, au contraire et par une fâcheuse conséquence, c'est une décadence sensible. Les portails des cathédrales de Chartres, de Dijon,

et de tous les monuments de la France sont là pour le prouver. Nous aurons à signaler les défauts au fur et à mesure que nous les rencontrerons dans les développements de ce tome.

Il est, en outre, un fait des plus singuliers à signaler relativement à l'introduction de l'école primaire anglaise *(early)* en France et en Belgique. Au lieu de prendre l'école tout entière, ces pays ne lui empruntent que *le contre-fort, l'arc-boutant, la fenêtre, la balustrade, le pinacle, quelques ornements et moulures.* Le chœur de Sainte-Gudule, à Bruxelles, la cathédrale de Trèves, l'abbaye de Saint-Denis, Notre-Dame et la Sainte-Chapelle, à Paris, fournissent la preuve de ce fait qui lui-même prouve que la France n'a pas compris les secrets du style gothique.

Le grand emprunt, grand quoique incomplet, a eu lieu de 1230 à 1245. Pendant que la France greffait ses cathédrales de ces fragments de style gothique, elle continuait ses cathédrales. Mais quel est le style qu'elle employait dans leur achèvement? Etait-ce le style gothique qui lui arrivait de l'Angleterre? Elle ne s'en servait nullement et elle poursuivait son œuvre dans l'*architecture romane gothique,* c'est-à-dire qu'elle usait de l'*ancien roman français* et du *gothique anglais.*

Cela prouve, sans que la moindre contestation soit possible, que la France n'a jamais connu le gothique, pas plus au XIIIe siècle qu'au XIXe.

Si elle l'avait connu, elle n'aurait pas manqué de le continuer ; elle aurait fait passer le style primaire gothique des Anglais dans un style secondaire gothique des Français. C'est ce qui n'a jamais eu lieu. Ce phénomène, si naturel et si logique qu'il soit, ne s'est produit qu'en Allemagne et ce pays *possède seul l'école secondaire gothique continentale.*

Tandis que la cathédrale d'Amiens était greffée avec le gothique primaire anglais *(early)* en arcs-boutants, en pinacles, en balustrades, en fenêtres, elle continuait, le même jour, à la même heure, à recevoir des bases et des piliers romans. De sorte que cette cathédrale se compose moitié de roman et moitié de gothique primaire anglais *(early)*. Ce composé n'a jamais été étudié ni formé par une voie de transition sérieuse, et c'est ce qui rend si difficile le projet de mettre l'école française sur un plan nouveau afin de pouvoir l'enseigner.

L'école française, on ne saurait trop le regretter, travaillait sans programme transitionnel. Elle ne savait pas apercevoir le point de départ d'une école

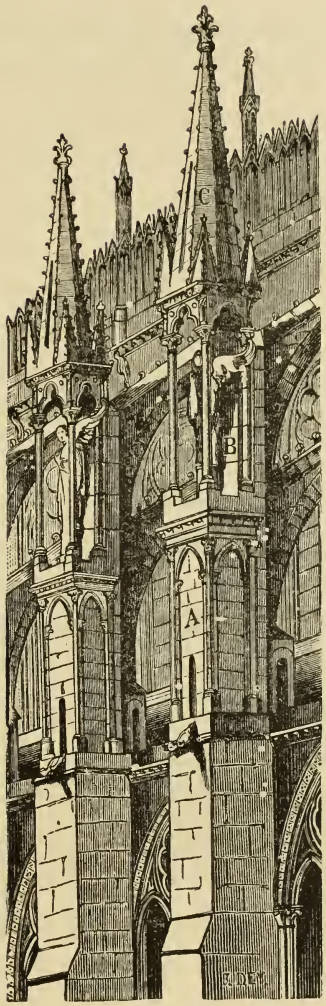
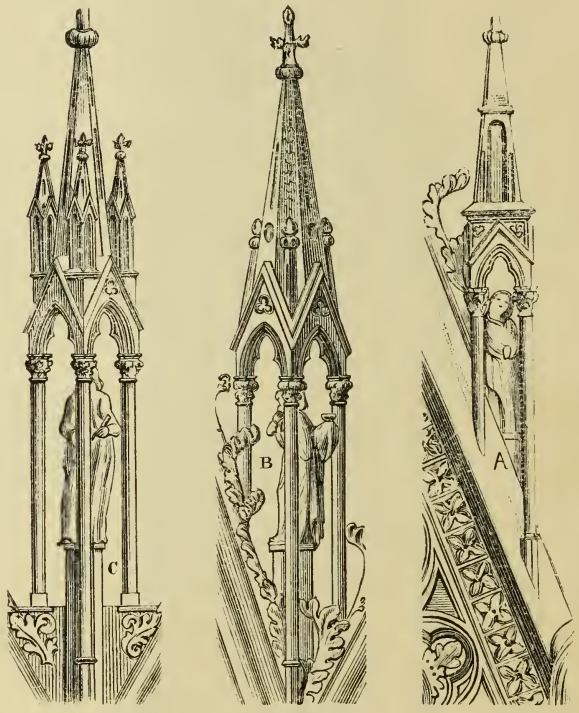


FIGURE 1. — PILIER ET ARC BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

ni la route qu'il fallait suivre pour arriver vers une autre. Le gothique anglais entrait brut, pour ainsi dire, et tel qu'on le recevait, dans les cathédrales

de la France. Le mélange restait sans rien produire, il était stérile comme il est à voir dans toutes ces cathédrales.



2 3 4

PINACLES DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

En effet, tout ce que cette union a produit se borne à un contre-fort surmonté d'un pilier boutant A, figure 1, à un portail, figure 5, et aux pinacles, figures 2, 3 et 4, tous en gothique-roman.

C'est donc pour avoir manqué d'un programme particulier et nécessaire à toute école transitionnelle que la France n'a pu sortir de son roman, et c'est pour cette raison que son école restera toujours une école gothique-romane, c'est-à-dire *un composé d'école formé du style gothique venu à la rencontre du roman français.*

On le voit, c'est le contraste de la manière dont s'est formée l'école primaire anglaise *(early)* ou école-mère gothique, qui est une dérivée du roman anglais.

Dans le tome premier, nous avons classé la transition française comme une de celles que nous appelons *transition de non valeur* ou *fausse transition.*

Une transition sage et logique comme l'a été l'école-mère gothique possède un programme intellectuel tout arrêté. Le programme de l'école-mère gothique lui prescrivait ces trois conditions :

1. Transformer la cathédrale romane en cathédrale gothique.

2. Transformer les éléments constitutifs de l'école romane en éléments gothiques.

3. S'affranchir du style classique, des éléments grecs et romains.

Tels sont les trois points dont se composait incontestablement le programme de la première école gothique anglaise *(early)*. Nous en sommes aussi certain que si nous en avions conversé dans leur couvent avec les moines qui l'ont arrêté à la fin du XIIe siècle.

Ce programme, qui ne contient que trois points, qui est si bref, est immense dans l'exécution. Il n'a jamais été rempli que par une seule école, celle que nous appelons l'école secondaire gothique continentale qui est l'école allemande.

L'école-mère avait bien tracé le grand programme gothique et elle avait pu transformer le roman anglais en gothique, mais elle n'était pas encore parvenue à s'affranchir des éléments classiques. Ce soin était réservé à l'école allemande, qui a cueilli la palme de cette rare et unique victoire.

La transition romane-gothique de la France s'est tenue en dehors des trois points du programme gothique. Elle n'a jamais su transformer un style en un autre style, ni transformer ses cathédrales dans le style gothique, ni se débarrasser du roman. Elle était une transition qui travaillait sans programme transitionnel, comme on peut le vérifier dans tous les monuments de ce pays.

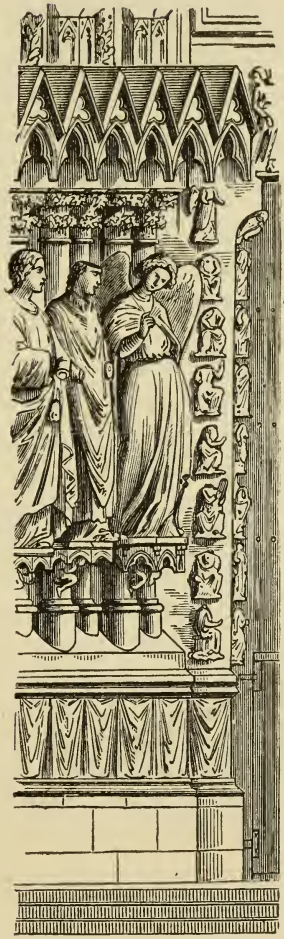


FIGURE 5. — ÉBRASEMENT DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

La cathédrale de Rheims montre tout ce que la France a pu produire. C'est là qu'on doit trouver tout ce qui appartient au génie architectural français. Les architectes, à la

vérité, se servaient d'emprunts gothiques ; ainsi, chaque membre roman recevait bien un ornement gothique, mais cet ornement, au lieu de causer un tout achevé, n'a jamais produit qu'un faible composé consistant en un membre roman et en un ornement gothique.

Ainsi le pinacle de l'arc-boutant de cette cathédrale, figure 1, ne rappelle-t-il pas, aux points B et C, une flèche romane, toute garnie qu'elle soit d'un ornement gothique ? Et cet arc-boutant même tel que nous le voyons peut-on l'appeler gothique ? C'est impossible, et l'on comprendra combien il nous est difficile d'appliquer son vrai nom au style relevé de la cathédrale de Rheims.

Le portail de Rheims, figure 5, et celui d'Amiens, figure 6, sont d'une beauté admirable. Il est néanmoins impossible, si beaux qu'ils soient, de les classer dans le style gothique. Ils ont été composés conformément au principe roman, de même que l'a été le pilier boutant de l'arc-boutant de la cathédrale de Rheims, figure 1.

Ici, le pilier boutant est couronné de pinacles qui sont romans, sauf qu'il s'y trouve certaines moulures et quelques ornements gothiques ; là, les portails rappellent le portail roman de Saint-Denis et de Notre-Dame de Paris. C'est un fait qu'il importe de ne jamais perdre de vue dans l'étude de l'école française.

FIGURE 6. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Malgré la beauté de l'arc-boutant de Rheims et celle des portails de Rheims et d'Amiens, nous ne pouvons les admettre pour des membres composés en style gothique. Il y a une quantité de détails dans ces cathédrales de Rheims et d'Amiens qui ont la même valeur, et quoi qu'il faille penser du mélange de style qui s'y voit partout, ce sont ces deux cathédrales qui formeront l'école française.

Le génie de l'école allemande élevait sa cathédrale gothique d'après un plan général. Ce qui le prouve, c'est que ce plan général est encore exposé aujourd'hui sur l'un des murs à l'intérieur de la cathédrale de Cologne. C'est grâce à ce plan complet que l'école allemande a été exécutée dans un style complet, car cette cathédrale suffit à former seule toute l'école allemande.

Nulle cathédrale n'a été élevée en France d'après un plan général, et cela peut se lire dans tous les monuments de ce pays. Si la France avait connu le gothique, elle aurait eu des plans généraux et l'on eût élevé ses cathédrales dans un style pur et égal à celui de la cathédrale de Cologne.

Il n'en a malheureusement pas été ainsi. Pendant que la France élevait en si grand nombre ses cathédrales, on bâtissait celle de Cologne. Celle-ci

était édifiée sur une base et sur un soubassement gothiques, tels que les représentent les figures 2, 3, 4, 6, 9 et 11, tome deux, chapitre quatrième, tandis que les cathédrales de Rheims et d'Amiens, ainsi que tant d'autres sur tous les points de la France, étaient érigées sur les bases et les soubassements romans des figures 5, 7, 12 et 13 du même chapitre.

La France achevait ses cathédrales comme elle les avait commencées, sans se servir d'un plan général tracé d'avance. Revoyez les mêmes figures au regard du style, et vous trouverez dans cette comparaison que l'école allemande a été fondée sur une base et sur un soubassement gothiques, et que l'école française l'a été sur une base romane.

D'après ce qui précède, on pourrait établir que les cathédrales de la France ont été élevées de mémoire, les architectes allant copier ce qui se faisait aux cathédrales voisines. Il est si manifeste qu'elles se copiaient les unes les autres que la base romane de Rheims se retrouve la même à Amiens, la même à Notre-Dame de Paris et à l'abbaye de Saint-Denis, la même à Beauvais. Ce fait montre encore que la France a toujours travaillé sans plans généraux, et le fait de n'en avoir jamais eu prouve en même temps qu'elle n'a jamais eu d'école.

On suivait le même principe pour les détails gothiques. L'église d'Eu servait d'emprunt pour Notre-Dame de Paris et pour l'abbaye de Saint-Denis. Autre preuve qu'il n'y avait pas une école en France, autrement on y aurait dressé des plans généraux surtout pour des cathédrales aussi grandes que celles de Rheims et d'Amiens.

L'école allemande, au contraire, construisait d'après un plan et elle exprimait toujours ses idées autrement que par des copies et des emprunts. La forme autant que l'idée étaient bien à elle. Toutes deux lui étaient propres. Elle s'efforçait donc à donner une forme à une idée, et cette forme n'existait nulle autre part. De sorte que cette école édifiait sa cathédrale sans aucun défaut.

Autre était la manière de procéder de l'école française. Cette école ne se préoccupait pas de la forme à donner à une idée. La forme qu'elle aurait eu à chercher ne pouvait-elle pas la trouver toute faite? Le peintre français qui veut peindre une girafe ne court-il pas au Jardin des plantes, tandis que le peintre allemand qui a la même besogne s'abstrait et médite? De même, il entrait, en France, dans le génie de la nation de s'apercevoir tout de suite que la forme qu'il devait employer existait déjà en roman, et ce génie

s'empressait de s'en emparer en lui adaptant un ornement gothique. Une forme romane et une forme gothique étaient confondues l'une avec l'autre, et si l'on en rencontre de temps en temps une qui soit bien appliquée, c'est l'effet du hasard et ce n'est nullement le résultat d'un plan dressé d'avance.

L'Allemagne est le contraste de la France dans sa manière de travailler. Elle ne pratiquait que sous l'inspiration d'une école créatrice. Tout ce qu'elle devait exécuter passait par un raisonnement architectural et était conçu d'après le programme de l'école. C'est ainsi qu'elle élevait sa cathédrale dont le tout forme une création. C'est par ces raisons que l'école allemande mérite d'être nommée l'école gothique par excellence.

Autre, encore une fois, était la manière de procéder de l'école française. Chez elle, aucun détail ne passait par un raisonnement architectural. Chez elle aussi, créer n'était pas chose connue; tous les monuments de la France sont là pour le témoigner. C'est à cette manière commode de travailler qu'un membre roman, dans cette école, est resté quand même un membre roman, tout en ayant reçu quelques ornements ou quelques moulures

gothiques, mais sans la moindre transformation du roman vers le gothique.

Ainsi, la grosse colonne romane est restée romane dans presque toutes les cathédrales de la France sans qu'elle ait été transformée en pilier gothique.

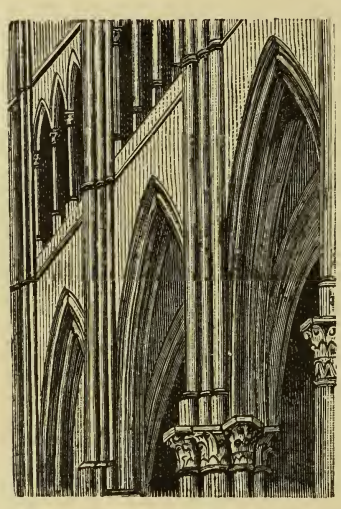


FIGURE 7. — ARCADE OGIVALE DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Ainsi, de même, l'arcade ogivale romane, avec ses archivoltes en boudin, figure 7, est restée romane, sans qu'on ait essayé de la transformer en arcade ogivale gothique.

Ainsi, enfin, un triforium roman est resté roman comme il l'était au XIIe siècle, figure 8. Tel on voit le triforium exécuté en roman pur, vers 1175, à Notre-Dame de Paris, tel on le retrouve, toujours

roman, exécuté aux cathédrales de Rheims et de Chartres pendant la bonne période gothique. C'est de cette manière que la France s'y prenait pour achever ses cathédrales.

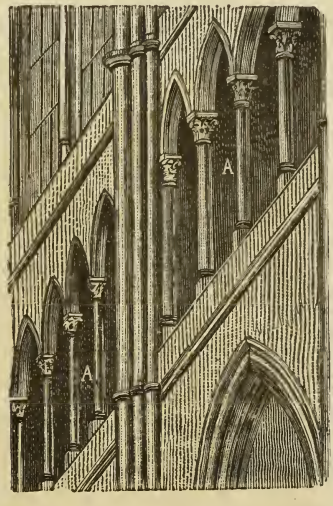


FIGURE 8. — TRIFORIUM ROMAN. — PARIS. — RHEIMS — CHARTRES.

De même que l'école primaire anglaise *(early)*, l'école allemande connaissait à fond la raison d'être d'un membre, c'est-à-dire l'alphabet qui doit architecturer un membre. Elle connaissait ses éléments constitutifs, et elle savait qu'une cathédrale est un composé de membres, d'ornements et de moulures.

La France ne savait rien de tout cela. Elle ignorait les éléments constitutifs des écoles gothiques.

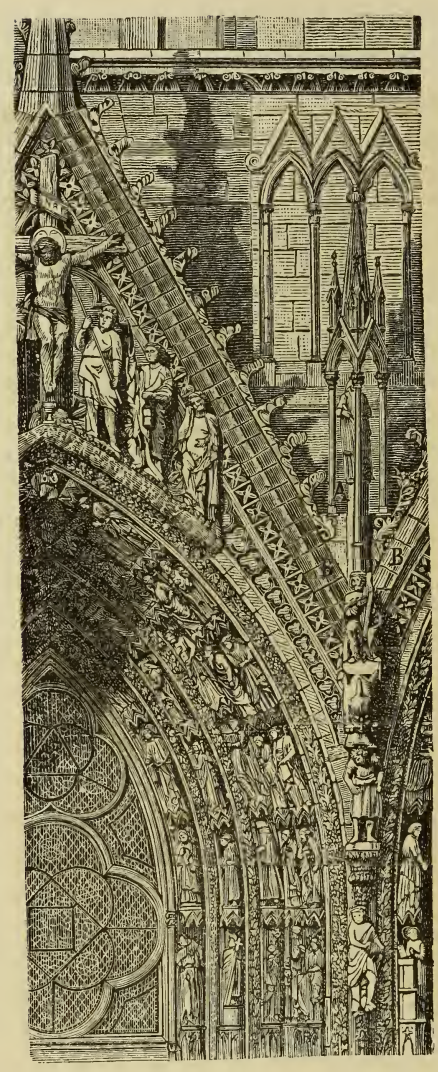


FIGURE 9. — PORTAILS CACHANT LES CONTRE-FORTS.

CATHÉDRALE DE RHEIMS.

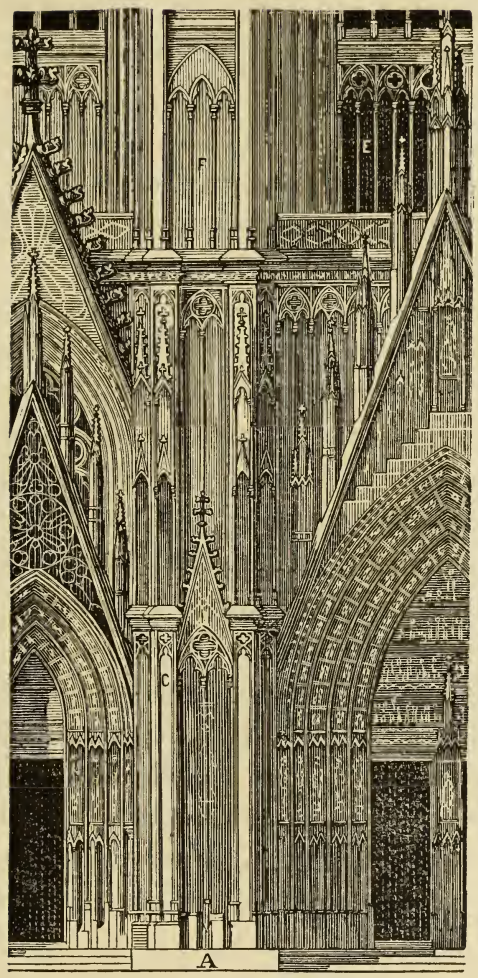


FIGURE 10. — PORTAILS LAISSANT A DÉCOUVERT LES CONTRE-FORTS.

CATHÉDRALE DE COLOGNE.

si elle les avait connus, elle aurait fondé ses cathédrales sur une base gothique. Architecturer un membre roman en un membre gothique était pour elle une chose inconnue, car sans cela elle aurait transformé la grosse colonne romane en un pilier gothique, de même qu'elle aurait architecturé l'arcade ogivale romane en arcade gothique. Elle aurait transformé le triforium roman en triforium gothique.

On ignorait si complètement, dans l'école française, le pour et le contre à l'égard des membres, qu'au lieu d'architecturer le membre même, on architecturait à côté du membre, ainsi que cela est visible à l'abbaye de Saint-Denis et à la façade latérale de Notre-Dame de Paris. Cette école a achevé ses cathédrales sans connaître l'objet, la destination, la raison d'être d'aucun des éléments constitutifs du style gothique.

Le fait seul d'ignorer la vraie valeur d'un membre suffisait souvent à lui faire commettre des fautes regrettables. C'est ainsi qu'elle cachait généralement la structure d'une cathédrale, au lieu de la montrer manifestement. Tandis qu'elle aurait dû s'appliquer à mettre à découvert tous les membres, elle s'attachait à les dérober à la vue. Elle n'agissait ainsi que parce qu'elle n'avait jamais pu comprendre la valeur réelle d'un membre. C'est pour cette raison qu'elle n'a jamais achevé une cathédrale

sans laisser dans son travail des défauts impardonnables.

Nous citerons l'exemple des cathédrales de Rheims et d'Amiens, qui ont été fondées avec le projet de donner deux tours à la façade principale. A la cathédrale de Rheims, les portails, au point A de la figure 9, entre les points B, B, ont été construits *devant les contre-forts des tours*, et les architectes ont ainsi caché la structure des tours au lieu de la montrer.

La figure 10 offre le contraste de cette manière de travailler.

L'école allemande ne pouvait pas commettre une pareille faute. Le contre-fort des tours est resté chez elle à découvert ainsi que nous le voyons au point A de la figure 10. En effet, elle ne pouvait cacher le contre-fort des tours, lequel est pour elle *un des membres principaux* de son architecture gothique. Il fait bien partie des éléments constitutifs de l'école ; il est bien dépendant de l'école ; il a bien sa raison d'être. Il doit donc se montrer ; il ne doit donc pas être caché. La sincérité est la condition essentielle de l'école.

C'est pourquoi l'école allemande était fière de montrer la structure de son église et c'est aussi pourquoi elle élevait sa cathédrale sans défaut et avec une perfection qui la fera proclamer la première dans tous les siècles.

Par ce qui précède, on peut déjà comprendre que l'architecture de l'école française n'a pas de ressemblance avec le style gothique. Néanmoins, quelle qu'elle soit et malgré les grands défauts qu'elle possède, nous devons l'enseigner telle que l'analyse archéologique architecturale l'a trouvée en la relevant des monuments historiques de la France.

On verra qu'elle est aussi une école qui mérite d'être connue, enseignée et exécutée après qu'elle aura été remise sur un plan nouveau.

La nouvelle école gothique que nous prédisons à la France ne sera pas affranchie, à la vérité, de tous les éléments romans. Mais celle qui existe possède assez de mérite pour qu'on la remette un jour sur un plan nouveau. Après ce grand travail, il sera permis à la France d'en propager le programme et d'établir chez elle une école sans défaut.

Nous voudrions pouvoir répandre une opinion dont nous sommes tout à fait convaincu, bien que nous en ayons eu seul l'initiative. Nous ne doutons pas le moins du monde que l'école française remaniée, enseignée et continuée d'après un grand programme et d'après la méthode de la Nouvelle Ecole que nous avons exposée au tome premier, chapitre huitième, ne puisse fournir une architecture d'un grand mérite.

Cette architecture ne sera pas en style gothique, mais elle ne sera pas non plus en style roman. Cette nouvelle architecture mise sur un plan d'étude d'après le génie de l'architecte primitif pourrait devenir une école d'un genre unique et qui serait particulière à la France. Cette école pourrait avoir sa valeur intrinsèque aussi bien que l'école allemande a la sienne. C'est le travail que nous comptons faire en nous proposant de continuer l'école française d'après le génie créateur de l'école primitive.

En résumé, c'est aux cathédrales de Rheims et d'Amiens que nous pouvons trouver l'école française, si peu école qu'elle soit. C'est là que le génie français doit montrer ce qu'il a su créer et produire. La fin de ce tome renfermera le complément de l'école française que nous lui souhaitons.

Nous ne finirons pas ce chapitre sans toucher à un point délicat, qui n'aura pas échappé à la sagacité du lecteur et auquel nous avons pensé mille fois. Ce point consiste à savoir pourquoi les Français n'ont pas su avoir une architecture complète, une école proprement dite, à l'égal des Grecs, des Romains, des Anglais, des Allemands. Notre embarras était grand de résoudre cette proposition jusqu'au moment où

nous lûmes dans *Paris,* le beau livre de M. Maxime Ducamp, cette profonde observation de Ledoux, le bizarre architecte des maisons figuratives de l'octroi de Paris bâties sous Louis XVI.

« Il semble que cette nation ne soit pas suscep-
« tible d'une pensée durable et qu'elle ne puisse
« atteindre au delà du provisoire. »

CHAPITRE II

DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

BASE ET SOUBASSEMENT

Il s'agit d'établir comment l'école française doit être enseignée de manière à amener l'élève architecte français à apprendre son école nationale.

Les éléments constitutifs de cette école se trouvent dans les monuments qui ont été commencés depuis l'an 1240 environ et exécutés avant l'époque où le style flamboyant fit son apparition.

Pour donner le meilleur enseignement possible de cette école, nous sommes obligé de prendre pour base d'études les cathédrales de Rheims et

d'Amiens. C'est là, en effet, que se trouve résumé le produit du génie français et que se rencontrent généralement les éléments constitutifs de l'école, à l'exception de quelques additions que nous aurons à faire pour les mettre au complet.

L'élève, le jour qu'il connaîtra l'école qu'il aura apprise dans ces deux cathédrales, pourra la relever ; alors il sera propre à composer une pareille cathédrale ou un projet d'église. L'élève qui aura étudié et appris l'école sur ces deux monuments pourra la confronter membre par membre aux autres cathédrales de la France. Par cette méthode, il sera arrivé non seulement à comprendre ces monuments, mais encore à se donner une archéologie architecturale.

Cette méthode lui permettra, en outre, de discerner les parties qu'il trouvera en trop grand nombre dans les monuments épars sur le sol français et qui n'auront jamais place, tant leurs défauts sont patents, dans l'enseignement de l'école. L'élève architecte ne tardera pas à démêler lui-même tous ces défauts.

L'école française lui sera enseignée selon les principes de la Nouvelle Ecole telle qu'elle est exposée au tome premier, chapitre huitième. Chaque membre lui sera expliqué. Il en connaîtra le pour et le contre. Il saura qu'une cathédrale est un composé de membres, de moulures et

d'ornements. Il s'apercevra enfin qu'il a appris l'école française aussi facilement que l'école allemande.

D'un autre côté, pour ne pas confondre l'architecture française avec l'école gothique allemande, chaque détail analogue des deux écoles sera mis l'un près de l'autre, dessin ou modèle en plâtre. Il saura bientôt reconnaître par ce procédé ce qui appartient en propre à chacune de ces architectures, de même qu'il apprendra sans difficulté à distinguer les différentes écoles dont les monuments du continent se composent et à discerner une école gothique d'avec une école qui ne l'est pas, quoique cette dernière soit prétendue gothique par le vulgaire des littérateurs archéologues.

Il est donc établi que l'élève qui saura relever l'école française des cathédrales de Rheims et d'Amiens pourra composer une pareille cathédrale dans le même style à l'aide des mêmes éléments constitutifs qui se trouvent dans ces monuments. Il est aussi établi qu'en composant chaque détail de ces deux cathédrales avec le détail correspondant des autres monuments historiques, il apprendra à connaître tous les monuments de la France. Il est établi enfin qu'il saura séparer et rejeter les parties qui ne répondront pas aux éléments constitutifs de l'école française. Il sera, en somme, maître du sujet qu'il aura à traiter.

BASE

Enseignons à présent la base de l'école française, et voyons avec la plus grande exactitude ce qu'elle est à proprement dire.

La figure 1 représente une base de pilier relevée de la cathédrale de Rheims. Cette base, si on la prenait pour une base gothique, aurait un grand défaut. Mais si on la prend pour une base romane, c'est autre chose.

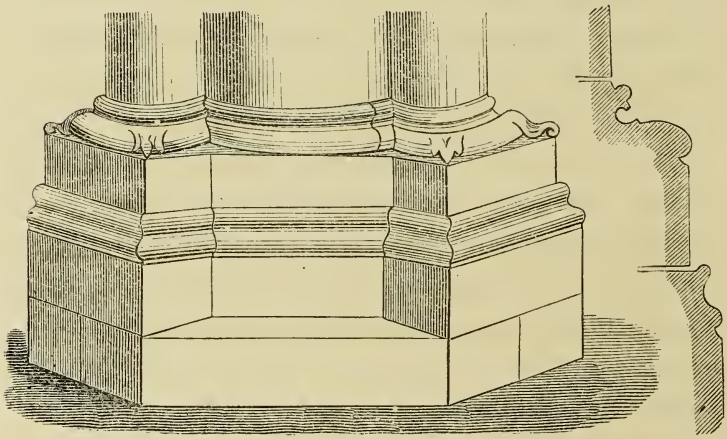


FIGURE 1. — BASE ROMANE DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Cette base telle que nous la voyons n'a pas encore *une seule ligne gothique*. Le composé des moulures supérieures représente une ancienne base romane dont l'exécution s'est répétée dans presque

tous les monuments de la France, et qui est restée partout base romane.

A cette base de la figure 1, on voit bien quelque modification de style. Mais on ne peut pas dire que cette modification indique une tendance vers le style gothique. C'est encore du roman, qui présente tout simplement une légère différence ; le roman s'est développé un peu plus que celui des autres bases, mais cette base, malgré cette modification, n'est pas sortie du roman, faute aux architectes français de ce temps-là d'avoir possédé un programme transitionnel.

Nous avons dit dans le tome premier qu'une transition sage et logique possède un programme tout arrêté et d'après lequel on construit. Un pareil programme a un point de départ et un point d'arrivée. Il consiste à faire sortir d'une école pour faire entrer dans une autre. L'école-mère gothique *(early)*, par exemple, était une école transitionnelle, elle avait un pareil programme.

En présence des bases que nous venons de rappeler, peut-on dire que la France a travaillé d'après un programme transitionnel ? Ce pays a-t-il eu un programme qui prescrivît comme une loi de partir d'une école pour arriver à une école gothique ? Nous ne voyons

nulle part les traces d'un pareil événement. D'après celles que présentent, au contraire, les bases des piliers français, on doit conclure qu'il n'existait aucun programme qui prescrivît à l'école romane française de se transformer en une autre école. On ne connaissait que le roman dont on s'était servi pendant des siècles sans avoir le moindre programme propre à former une nouvelle architecture gothique.

Une école transitionnelle sérieuse ne travaille pas comme la France a travaillé. Une école sérieuse possède un programme tout formulé et dans lequel sont relatées toutes les vues qu'elle doit avoir. C'est d'après cela qu'elle commence à construire et qu'elle arrive à la longue à constituer une nouvelle architecture affranchie d'un style dont elle voulait se dépouiller. L'école-mère gothique *(early)* est le meilleur exemple de ce grand fait.

Au contraire, une transition sans programme, et telle était celle de la France au XIIIe siècle, travaille au hasard et sans savoir sortir de l'école où elle se trouve. Elle construit sans savoir, pour ainsi dire, où aller ni où arriver. Cette confusion est dès l'abord reconnaissable à la base des piliers sur laquelle la France a fondé ses cathédrales.

Un exemple fera mieux comprendre la vérité de ce qui précède. Ainsi, la transition gréco-romaine eut un programme qui consistait à réformer

l'architecture grecque pour la dresser en une architecture romaine. Elle avait le secret de partir du style grec et de le transformer successivement jusqu'à ce qu'elle arrivât à constituer l'architecture romaine. C'est ainsi que les ordres romains ont été formés sous l'action d'un programme transitionnel.

La France n'a jamais construit d'après un programme semblable. Elle a toujours ignoré ce qu'avait été le programme transitionnel dont s'étaient servis les architectes gréco-romains et les architectes gothiques. Tous les monuments de ce pays le donnent à entendre, quand on les interroge détail par détail, en commençant par la base. C'est ainsi que nous devons enseigner l'école française, afin que l'élève arrive à distinguer une base romane d'avec une base gothique.

Ainsi, dans la base de la figure 1, on peut déjà lire les intentions du génie de l'école française, et mesurer la valeur de cette école, celle de son programme. Cette base, la figure 1 le prouve, a été taillée d'après un programme roman.

Il n'y a pas à s'y tromper, cette base est romane. Analysons-la, ligne par ligne. Nous y remarquons bien quelque mouvement en dehors du style roman, mais ce léger changement n'a pas été déterminé par un esprit qui comprenait ce que c'est qu'une ligne gothique.

La figure 2 représente une base romane relevée de Notre-Dame de Paris et dont l'exécution doit remonter à l'an 1165.

Si nous comparons cette base avec celle de la figure 1, exécutée vers 1240 à la cathédrale de

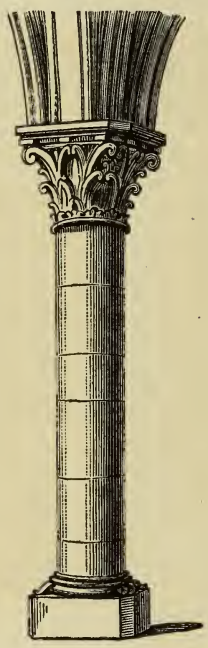


FIGURE 2. — BASE ROMANE DE LA CATHÉDRALE DE PARIS. — 1165.

Rheims, nous ne trouvons pas de différence entre elles. La base de Rheims n'a point de moulures gothiques. Elle a bien reçu une plinthe, mais cette plinthe ne la rend pas plus gothique que la base de Notre-Dame de Paris. Les griffes, d'ailleurs, qui

garnissent les angles des plinthes ne montrent-elles pas les signes distinctifs de la base romane ? On peut donc affirmer que la base de la cathédrale de Rheims, figure 1, est demeurée aussi romane que l'était celle de Notre-Dame de Paris, figure 2.

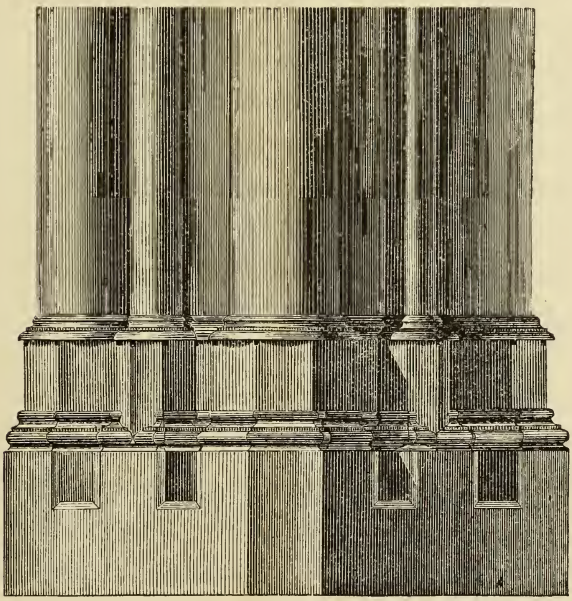


FIGURE 3. — BASE GOTHIQUE ALLEMANDE.
CATHÉDRALE DE COLOGNE — 1246.

La figure 3 représente une base du pilier de la cathédrale de Cologne, dont la première pierre fut posée, en 1248, d'après un plan général. En admettant que l'exécution de ce plan général ait pris deux ou trois ans, nous

pouvons reporter vers 1246 l'invention de cette base, soit six ans après qu'on eut construit la base de Rheims figure 1.

La comparaison de cette base de Cologne avec les deux bases françaises de Rheims et de Paris ne laisse pas même entrevoir l'ombre d'une ressemblance. On pourrait le dire, c'est comme le jour et la nuit.

En effet, nous trouvons à Cologne une base gothique affranchie de tous les éléments romans et classiques, tandis que nous ne rencontrons en France qu'une base romane pareille à celles dont on s'était servi depuis des siècles dans tous les monuments de ce pays.

Une école sérieuse doit avoir un programme prescrit par le génie de l'école. Ce programme doit déterminer la marche que l'école aura l'obligation de suivre, la manière selon laquelle elle rendra architectural un membre brut, le genre des membres qui lui seront nécessaires ainsi que la flore spéciale qui lui conviendra. Une école animée par un programme de cette sorte transformera à la longue le roman en une autre architecture.

Ce programme n'a jamais été connu en France, et rien qu'à regarder les bases de toutes les cathédrales de ce pays, on voit qu'il a été toujours ignoré. L'absence complète d'un programme est encore plus visible à tous les éléments constitutifs

de l'école française. Transformer un membre roman en un membre gothique est un secret que la France n'a jamais possédé. Un regard jeté sur tous les éléments qui constituent l'école française suffit à rendre cette opinion on ne peut plus évidente.

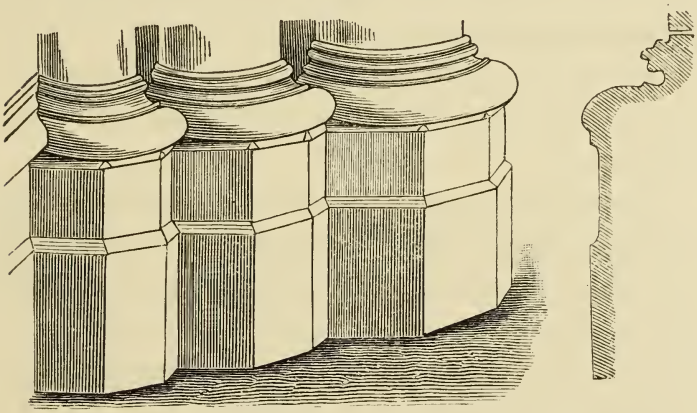


FIGURE 4. — BASE ROMANE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS. — 1240.

Nous donnons dans la figure 4 la base des piliers de la cathédrale d'Amiens; cette base a été taillée vers 1240, comme celle de la cathédrale de Rheims, et elle n'est pas plus gothique que celle-ci, comme on le voit.

La cathédrale d'Amiens renferme plus d'éléments gothiques que la cathédrale de Rheims. Cependant elle n'a pas plus que l'autre donné lieu à la composition d'une base ni d'un pilier gothiques.

A Rheims, les chapelles absidales qui entourent le chœur ont une forme circulaire romane; à

Amiens, ces chapelles se terminent en pans coupés gothiques.

Les arcs-boutants de Rheims appartiennent à l'école française : c'est un composé de roman avec des ornements gothiques. Ceux d'Amiens appartiennent à l'école primaire anglaise *(early)*, ou école-mère gothique.

Les fenêtres couronnées de gables ainsi que les balustrades sont du style gothique dans les deux cathédrales.

Ce qui précède démontre encore une fois que les fenêtres couronnées de gables, les arcs-boutants, les contre-forts, ont été introduits en France par les Anglais à l'époque où ils ont été employés à l'église de l'abbaye de Saint-Denis et à Notre-Dame de Paris.

En effet, c'est en 1242 que ce grand travail s'est fait à l'abbaye de Saint-Denis et que Notre-Dame de Paris, église romane jusqu'alors, a été greffée de ces membres et de ces éléments gothiques.

En outre, l'architecture des deux tours de Notre-Dame de Paris existait déjà depuis quarante ans à l'église de Lincoln. Cela ne prouve-t-il pas que la France n'est pas l'auteur de son gothique ? Qu'elle en fût l'auteur, et la Sainte-Chapelle de Paris aurait eu alors un portail gothique, au lieu du portail roman que nous lui voyons.

Il est enfin une preuve incontestable que le gothique qui a greffé les cathédrales que nous avons citées existait déjà depuis quarante-cinq à soixante ans en Angleterre lorsque la France fit à ce pays, vers 1240, les grands emprunts que nous venons de rappeler. Sans cela, aurait-on vu fonder tant de cathédrales françaises sur une base romane et sur un soubassement roman ?

Nous donnons, dans la figure 5, une seconde base de l'école allemande. Si nous la comparons à la base française de la figure 4, il nous est impossible de leur trouver aucun point de ressemblance.

Tout ce qui est roman est éliminé de la base allemande, qui n'a aucune moulure romane ou classique.

Dans la base de l'école française, au contraire, nous retrouvons toujours l'ancienne base romane, telle que celle-ci a été exécutée un ou deux siècles auparavant dans tous les monuments de la France.

Cette base romane y est visible partout, mais ce qui ne l'est nulle part, c'est l'apparence d'un programme gothique qui aurait été appliqué, en France, à la base des piliers d'une seule cathédrale. Au lieu de cela, on y peut lire le programme roman écrit dans toutes les base des piliers.

On peut, d'après cela, établir que la France a fondé ses cathédrales sur une base romane, sur une base qui n'a rien de gothique. On peut vérifier cette affirmation dans les cathédrales suivantes: Rheims, Amiens, Saint-Denis, Paris, Dijon, Chartres, Beauvais, Rouen, Auxerre et Sens.

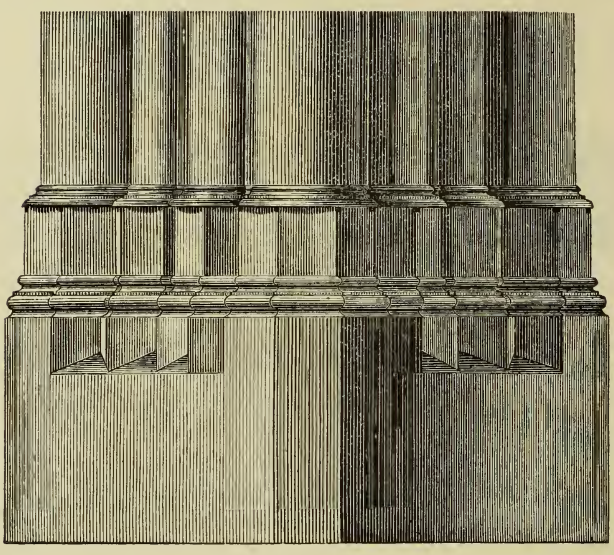


FIGURE 5. — BASE GOTHIQUE ALLEMANDE. — CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Au résumé, nous dirons que la base des piliers de l'école française est celle de la cathédrale de Rheims ou celle de la cathédrale d'Amiens, représentées dans les figures 1 et 4. L'école nouvelle qui s'établira un jour en France saura la modifier ou en créer une autre, plus ou moins pure.

SOUBASSEMENT

Donnons à présent le soubassement du portail de la cathédrale de Rheims, figure 6. Ce soubassement appartient à n'en pas douter à l'école française. C'est bien elle qui l'a créé, cela est incontestable.

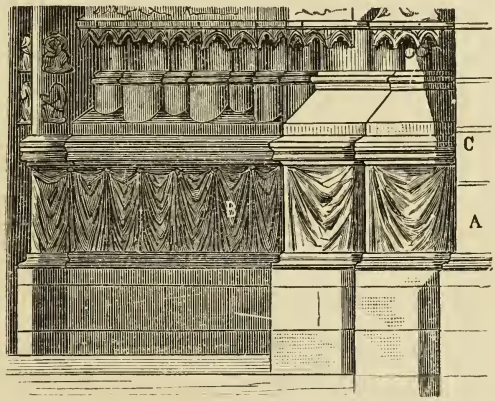


FIGURE 6 — SOUBASSEMENT DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Quoique ce soubassement rappelle encore celui de l'abbaye de Saint-Denis et celui de Notre-Dame de Paris, dont Notre-Dame de Rheims est une dérivée, il mérite d'être classé parmi les éléments constitutifs de l'école française. En effet, ce soubassement présente un élément qui diffère considérablement de celui de l'école allemande. C'est un contraste de structure.

Le soubassement du portail de la cathédrale de Rheims est parfaitement mouluré. Ses moulures sont même d'une si rare beauté qu'il doit incontestablement servir de principe pour composer tous les soubassements de l'école française. On peut le mettre à l'étude sans la moindre hésitation.

Nous disons à dessein que ce soubassement peut servir de principe. Il faut, en effet, prendre le principe du soubassement du portail de la cathédrale de Rheims, et d'après lui en composer un autre qui reste dans les vues qui ont présidé à la création du premier.

Les portails des cathédrales de Rheims et d'Amiens sont évidemment jolis si l'on sait faire abstraction du reste, c'est-à-dire si l'on parvient par la pensée à détacher le portail du monument. C'est toutefois sur ces portails que les regards peu exercés vont d'abord se fixer, sans qu'ils soient à même d'apprécier que ces portails ont été construits au mépris de la façade qui en est un peu gâtée.

Les portails de Rheims et d'Amiens doivent être remaniés et mis sur un autre plan d'étude avant de pouvoir être enseignés avec fruit. C'est un travail que nous comptons essayer.

Si le portail est un membre composé, le contre-fort des tours est aussi un membre. Mais où le contre-fort des tours se trouve-t-il relégué à la cathédrale de Rheims? N'est-ce pas derrière les

portails? Cela suffit à prouver que cette manière ne peut servir de principe et qu'il n'est pas un modèle à suivre tel qu'il a été appliqué aux cathédrales de Rheims et d'Amiens. C'est pour des raisons semblables que l'école française devra être enseignée de la manière que nous avons dit.

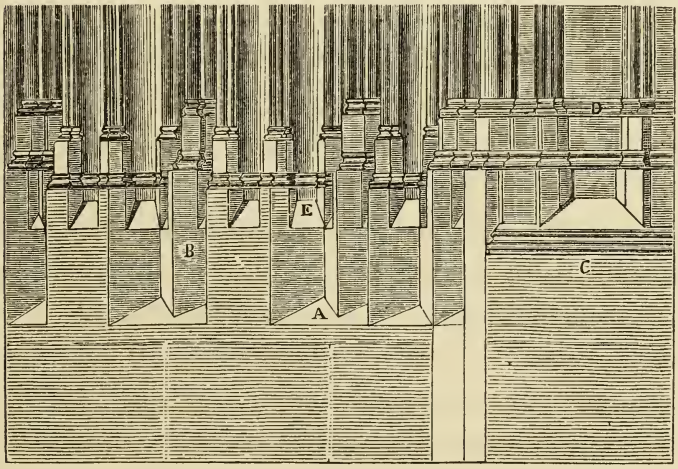


FIGURE 7. — SOUBASSEMENT GOTHIQUE ALLEMAND.
PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Nous conseillons aux élèves de bien étudier les portails de Rheims et d'Amiens et de les comparer au soubassement de l'école allemande qui est représenté dans la figure 7, afin d'en saisir le contraste. Ce contraste une fois connu, ainsi que les différentes structures de ce membre composé dans l'une et l'autre école, les élèves apprendront

beaucoup plus vite le portail français et le portail allemand.

En regardant la figure 7, nous y remarquons que les voussures en forme de nervures vont se fondre dans les plinthes biseautées. Cela rend, sans aucun doute, le portail de l'école allemande et beaucoup plus joli et beaucoup plus logique que le soubassement de l'école française. Dans le soubassement du portail allemand, en effet, on peut lire dès la base la *structure du portail* et comment il se compose. Grâce à cela, il est facile de l'enseigner.

Le soubassement de l'école française, au contraire, cache la structure du portail. Il cache le contre-fort des tours, et il a été composé comme si le portail avait déjà servi à une autre cathédrale antérieurement bâtie. C'est là ce qui fait qu'il sera toujours difficile de lire dans la façade de la cathédrale de Rheims comment cette façade a été composée et d'où sort la composition du portail.

Le socle ou soubassement présente une rangée de colonnes placées les unes devant les autres. Ces colonnes viennent se fonder sur le soubassement dont la partie supérieure est biseautée. Cette partie est fort jolie et elle contribue à rendre le portail de Notre-Dame de Rheims l'un des plus

remarquables de la France. Quel que soit son style, qui ne peut pas être appelé proprement gothique, le portail de Rheims mérite d'être enseigné dans toutes ses parties, depuis la base jusqu'au gable qui le couronne.

La partie B de la figure 6 peut être losangée et garnie de rosaces, ainsi que cela se voit aux portails de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle, à Paris.

Par tout ce qui précède, on peut comprendre l'avantage de l'un et de l'autre soubassement. Ils méritent tous les deux d'être enseignés, sans toutefois qu'on oublie jamais que le soubassement de l'école allemande est affranchi de tout élément roman, tandis que celui du portail français présente un membre composé qui n'est pas affranchi de roman.

En pénétrant au cœur du génie de l'école française, on reconnaît aux moindres détails qu'on n'y a jamais pensé dans l'ordre d'une idée gothique. Tout ce que composait cette école était fait d'après un programme roman. Elle élevait, par exemple, la cathédrale de Rheims sans qu'elle eût compris les secrets de l'école gothique. Cela se voit même aux portails de Rheims et d'Amiens, que nous tenons pour le membre le plus important de l'école.

Malgré son style, c'est grâce à ce membre que l'école française mérite d'être enseignée et de prendre place dans un traité. Enfin, grâce aussi à l'ar-

chéologie architecturale, nous pouvons, pour la première fois, le mettre sur un plan nouveau, l'enseigner et le propager. C'est ce qu'on n'avait jamais pu faire jusqu'aujourd'hui.

Le soubassement de la cathédrale d'Amiens, figure 8, a été composé d'après le même principe que celui du portail de Notre-Dame de Rheims, sauf qu'il a un double socle, des ornements et des moulures qui varient

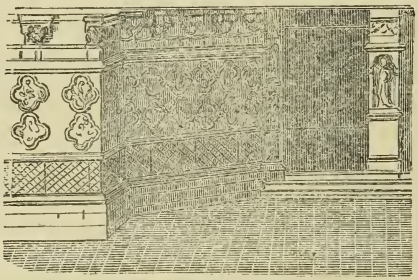


FIGURE 8 — SOUBASSEMENT DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

des uns aux autres. Ce sont ces deux portails qui sont destinés à servir de modèles à la nouvelle école française, après qu'on en aura corrigé les défauts qui seront signalés dans la suite de ce tome.

Les différences qui existent dans l'un et l'autre de ces portails sont en principe peu sensibles. Mais on pourra prendre à l'un un détail qui rendra l'autre

plus complet, et celui-ci possède telle partie au moyen de laquelle on pourra perfectionner celui-là, car il ne serait pas permis d'enseigner ces portails dans leur état présent et sans les avoir remaniés, ce qui obligera de les mettre d'abord sur un plan nouveau.

Le socle peut être divisé en compartiments losangés de roses, de fleurs-de-lis gravées en creux, et comme cela se voit aux cathédrales de Rheims et d'Amiens. En vue de garnir le socle, Notre-Dame de Paris et la Sainte-Chapelle peuvent être consultées avec profit et même imitées.

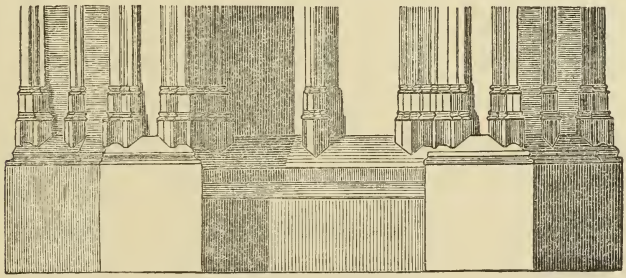


FIGURE 9 — SOUBASSEMENT DU CONTRE-FORT DES TOURS. CATHÉDRALE DE COLOGNE

La figure 9 représente le soubassement d'un contre-fort des tours de la cathédrale de Cologne. Etudions attentivement cette figure sans nous lasser d'en admirer la beauté.

Ce que nous trouvons de plus remarquable dans cette figure, c'est que le contre-fort des tours est

architecturé à partir de sa base. Les petits contre-forts, au point A, expressément composés pour les contre-forts des tours, ont été établis en vue de diminuer les tours au fur et à mesure qu'elles s'élevaient. Regardons avec soin les bases de ces petits contre-forts et comment ils se posent sur une plinthe biseautée.

Cette composition savante nous paraît rendre un contre-fort des tours dix fois plus beau que le contre-fort des cathédrales françaises. Telle était la manière dont l'école allemande s'entendait à architecturer une façade principale.

Cette belle figure une fois gravée dans la mémoire des élèves, qu'ils cherchent dans les cathédrales françaises s'ils pourront y trouver un soubassement de tour semblable ou son équivalent. Hélas ! ils ne le trouveront pas et ils auront même le regret de constater que les cathédrales de Rheims et d'Amiens sont dépourvues de ce membre.

Une école gothique qui ne possède pas les contre-forts des tours est une école inachevée, incomplète. L'architecte est arrêté dans sa composition faute de ce membre important. C'est un des éléments les plus importants de l'école. C'est pour toutes ces raisons et pour compléter l'école que nous nous croyons obligé d'en composer une dont l'architecte français puisse se servir.

C'est ici le lieu d'observer qu'un contre-fort des tours doit être plus orné qu'un contre-fort des bas-côtés. Cela a sa raison d'être : il vient pour couronner la façade principale de même que pour couronner les tours, et celles-ci servent autant à orner une église qu'à appeler les fidèles à la prière.

L'école allemande, la plus savante et la plus complète des écoles gothiques, a trois contre-forts différents. Il en doit être ainsi puisque chacun d'eux a une fonction de résistance différente.

L'école française n'a jamais raisonné ainsi. C'est pourquoi on a admis que les portails de Rheims et d'Amiens pussent cacher les contre-forts des tours. Il y a là un trop grave défaut pour que ces membres passent dans le même état dans la nouvelle école française. Celle-ci les modifiera dans le sens d'un programme qui lui prescrira de montrer toujours aux regards la structure d'un monument, structure qui est l'équivalent d'un composé de membres.

On voit assez par là que l'école française ne peut pas devenir l'objet d'un enseignement dans son état actuel. Pour qu'elle puisse être enseignée, elle demande d'abord à être achevée, en ajoutant tout ce qui manque aux membres et à l'alphabet des monuments de la France.

Une école doit se composer des éléments constitutifs d'un seul style, en nombre voulu pour élever une cathédrale tout entière sans le secours d'aucun autre style. Elle doit posséder un composé de membres, d'ornements et de moulures qui soient en nombre complet pour construire au moins une église importante, sinon le simple architecte serait arrêté dans ses études et le professeur ne saurait jamais enseigner l'école avec profit.

L'école allemande est un composé de membres, de moulures et d'ornements, et l'élève qui serait bien instruit dans ses secrets pourrait composer une cathédrale aussi vaste que celle de Cologne.

C'est ce que nous comptons faire pour l'école française, en y ajoutant toutes les parties qui lui manquent. Il sera libre à la France de suivre le complément de style que nous lui proposerons et que nous allons entreprendre nous-même, par la bonne raison que si c'était un simple architecte, au lieu d'un architecte archéologue, qui dût composer une église avec ces éléments constitutifs incomplets, il se perdrait dans sa composition ; il serait impuissant à y ajouter ce qu'il y manque, attendu que, pour le faire, il faut connaître les secrets du génie créateur de l'école. Cette qualité n'existe pas encore chez le simple architecte.

Pour compléter un style, il s'agit de produire ce que le cœur seul sent et doit rendre. Il faut se

mettre au lieu et à la place du génie créateur de l'école primitive, afin de continuer sous son inspiration l'école que ce génie n'a pas eu la puissance d'achever.

Ce parachèvement de style incomplet se fera sans difficulté par un auteur qui aura classé en éléments constitutifs toutes les écoles dont sont composés les monuments gothiques du continent, parce qu'il doit connaître aussi bien les éléments constitutifs qui manquent à une école incomplète que ceux que possède une école complète.

C'est là ce que nous voulons faire pour l'école française, afin de présenter complètes les quatre écoles, celles-ci étant mises en état d'être d'abord enseignées, et ensuite exécutées sans défaut.

Nous aurons à bien établir les deux points suivants de notre programme :

Quelles sont les modifications à introduire dans l'école française ?

Quels sont les défauts à corriger afin de pouvoir enseigner cette école ? Enseignement que la France n'a jamais su donner.

Le plus grand défaut des cathédrales de Rheims et d'Amiens consiste à cacher la structure, ce qui empêche l'archéologue d'en faire l'analyse. La

modification par laquelle nous entendons corriger ce défaut sera mentionnée plus bas. Elle sera acceptée, nous l'espérons du moins, par tous les architectes éclairés.

Quelle est cette modification ? Nous l'avons trouvée en composant un contre-fort des tours pour les cathédrales de Rheims et d'Amiens, membre qui complètera l'école française dans ses éléments constitutifs.

Nous choisissons ces cathédrales, le génie français ayant montré là ce qu'il a senti et produit, et laissé des traces qui permettent de mesurer la valeur et la force de son école. En effet, les deux plus importantes cathédrales de la France ont été fondées et achevées pendant la bonne période des écoles gothiques. Enfin, si la France a une architecture, c'est là qu'il faut la chercher.

Ayant un contre-fort des tours, on pourrait écarter les portails de Rheims et d'Amiens et les renfermer entre ces mêmes contre-forts. Cette composition plus logique rendrait une cathédrale plus propre à surpasser en beauté une façade qui serait privée de contre-forts des tours.

Le deuxième défaut consiste en ce que toutes les cathédrales de la France sont fondées sur une base romane. Ce grave défaut, on le comprend du reste, doit être exclu de tout enseignement académique. Par la composition d'une base gothique dans le

style de l'école française, le style français pourra être enseigné sans la moindre crainte.

Après cette modification de la base, le pilier aura aussi à subir une légère modification. Toutefois cette modification devant être puisée aux éléments constitutifs de l'école française, on peut être assuré que *l'école tout entière portera l'empreinte de son génie créateur.*

On trouvera à la fin de ce tome la suite de l'enseignement de l'école française. Après cela, l'élève architecte possèdera assez bien les éléments constitutifs de cette école pour exprimer ses idées et composer complètement une église ou une cathédrale gothique française.

CHAPITRE III

CE QUE DOIT ÈTRE UN OUVRAGE D'ARCHITECTURE

Un ouvrage d'architecture doit être un traité dont l'architecte et le professeur pourront faire usage pour étudier, exécuter et enseigner une des architectures qui ont servi à composer les monuments d'un pays.

Ce traité ne peut être qu'un ouvrage archéologique architectural fait par l'architecte archéologue. Il sera un relevé d'école, relevé qui se trouvera dans le livre comme dans les monuments mêmes. Ce traité sera d'une utilité égale pour le simple architecte, pour l'architecte archéologue et pour le professeur académique.

C'est à l'aide d'un ouvrage de ce genre que le simple architecte peut devenir architecte archéologue. Le nombre de ceux-ci est encore bien minime sur le continent et, faute de bons livres sur l'architecture, il ne peut s'accroître.

Mais à partir du jour où un pays possède un bon traité sur ses monuments, comme l'Angleterre par exemple, on peut dire que l'enseignement de ses architectures commence. Sans ce traité, il n'est pas possible d'enseigner les architectures d'un pays. Il peut exister des académies, mais on n'y saurait jamais enseigner les différentes architectures éparses sur le sol national sans tout le travail consigné dans un traité par l'architecte archéologue.

Un traité de cette nature est un relevé fait sur les monuments d'un pays. Il est indispensable à un peuple ami des arts. Il est aussi utile à la nation qu'à l'architecte et au professeur. Sans ce traité, un pays est sans école et sans instruction architecturale, par la raison bien simple que les différentes architectures dont se composent ses monuments y sont encore confondues les unes parmi les autres. De là vient l'impossibilité où l'on est de les enseigner.

Un pareil traité est aussi utile à un pays que le sont à l'écolier les manuels d'histoire et de géographie. Ce livre à la main, l'architecte peut s'instruire en allant confronter les affirmations qu'il

renferme avec les monuments eux-mêmes. Il apprendra ainsi toutes les architectures d'une façon aussi facile et aussi exacte que l'écolier peut apprendre la géographie de son pays.

Connaissant les architectures nationales, l'architecte pourra les construire et les enseigner, de même que les restaurer sans défaut. L'écolier a des éléments indispensables d'étude, tandis que l'architecte n'a qu'une pauvre histoire et une description de fantaisie qui a tout juste la valeur d'un bavardage.

Un traité sur les monuments équivaut à une académie archéologique d'un pays. Il peut en tenir lieu. L'élève qui aurait appris à composer une église à l'académie pourrait aller confronter son projet à des monuments. Il apprendrait aussi à relever son église des monuments mêmes.

Après qu'il connaîtrait l'école primaire anglaise *(early)*, l'élève pourrait commencer l'école allemande et entreprendre ensuite l'étude de toutes les écoles gothiques. Au fur et à mesure qu'il composerait son église à l'académie, le professeur devrait l'accompagner dans ses visites aux monuments, ou au musée qui renfermerait une école en relief. Chaque pays devrait posséder un musée semblable. Le traité dont nous traçons le programme, car le lecteur s'est bien aperçu qu'il n'existe malheureusement pas, sera l'équivalent d'une académie

archéologique, puisque l'élève pourra en tirer une instruction suffisante pour devenir un architecte archéologue. Tout pays civilisé devra posséder un certain nombre d'architectes archéologues. Où sont-ils de nos jours ?

Un traité archéologique architectural sur les monuments d'un pays sera le guide de l'architecte et du restaurateur. Faute de ce traité, l'architecte restaurateur s'égare, il ne sait pas par où commencer. C'est ainsi que les monuments les plus précieux sont dénaturés et que les restaurations se font sans raison.

Sans ce traité encore, les monuments resteront inconnus, on ne pourra les restaurer sans les dénaturer, et les plus intéressants d'entre eux seront fermés pour l'enseignement archéologique et architectural. Sans ce livre, enfin, tous les monuments historiques sont de peu de valeur.

En effet, c'est avec le secours d'un traité qui contient les reflets des lumières projetées des monuments nationaux qu'un architecte et un professeur peuvent s'instruire, ainsi que le pays entier. C'est par lui qu'à la longue une nation parvient à connaître les différentes architectures qu'elle possède, et qu'elle en vient d'abord à les faire étudier et enseigner à l'académie, ensuite à les restaurer sans

défaut. Ce traité-là sera comme le guide national de l'architecte et il fera de lui un architecte archéologue.

Un pareil ouvrage concentrera les lumières reflétées des monuments. Fait sur les monuments mêmes, il produira la clarté sur chacune de ses parties, depuis la crypte la plus profonde jusqu'à la flèche la plus élevée. Les lumières dont nous parlons étant concentrées dans un traité, celui-ci est un résumé des reflets d'un ou de plusieurs monuments.

Ces reflets dans un livre éclaireront non seulement l'élève et le simple architecte, mais encore le professeur et le pays entier. Tant qu'il n'aura pas ce traité, un pays ne saura jamais enseigner aucune de ses architectures ni restaurer ses monuments. Ce pays verra ses académies en désordre, il manquera de professeurs, il construira sans savoir ce qu'il construit, il ouvrira en vain des écoles modèles, il sera impuissant à empêcher l'élève qui en sortira d'ignorer les architectures de sa patrie. Il dépensera beaucoup d'argent et cela ne servira qu'à dénaturer les monuments qu'il aura eu l'intention de restaurer.

Un traité semblable sera pour une nation un livre de contrôle envers les restaurateurs de ses monuments. Il sera un livre de contrôle pour les gouvernements et pour les chambres législatives,

qui pourront apprécier la valeur des restaurations proposées par les commissions des monuments. Il sera enfin un livre de contrôle pour les élèves envers leur professeur, qui, s'il leur enseignait les styles de travers, sauraient le lui faire remarquer avec certitude.

Ce livre sera la base et le progrès d'un bon enseignement. Il sera le générateur du professeur, le générateur de l'architecte, ainsi que celui de l'élève.

Certains pays n'ont guère que leurs monuments pour leur servir d'histoire. Ces monuments n'auront toute leur valeur que par le traité. On peut même dire que c'est lui qui la leur donnera et qu'ils pourront seulement alors servir à un enseignement archéologique et architectonique.

Le traité les fera connaître ainsi que leur histoire. L'histoire en sera relevée non pas sur des documents écrits, mais sur des témoins en ronde-bosse et sur un alphabet de pierres, qui, taillés par les créateurs des monuments anciens, seront plus à croire que les vieux parchemins. Voilà comment un tel traité sera le générateur d'un vrai enseignement archéologique et architectonique des monuments d'un pays.

Les monuments sont les témoins, les uns de nations éteintes, les autres de générations disparues. Ils restent muets tant qu'ils n'ont pas été scrutés et interrogés. Un vrai architecte archéologue peut seul les faire répondre. C'est pourquoi un ouvrage archéologique architectonique est nécessaire pour expliquer les monuments et faire revivre le passé d'une manière complète.

Ce travail met le roi sur le trône, les dieux dans l'hémicycle d'un temple, les nations dans leurs royaumes, les familles dans leurs foyers ; il nous conduit dans les villes antiques, il les relève de la poussière, il en restaure les ruines, et il nous les montre dans leur splendeur passée.

Les monuments restés muets ont retrouvé la voix lorsque, après avoir reflété leurs lumières, ces reflets ont été recueillis dans un traité. Une de ces lumières, par exemple, vous montre le prêtre sortant de la crypte où il cachait presque son culte pour monter à la cathédrale où il célèbrera ostensiblement la messe devant tout un peuple appelé en foule à la prière, au son du plus retentissant de tous les instruments.

Ce traité à la main, nous entrerons dans les temples, nous pénètrerons leurs mystères, nous verrons que telle partie d'une église ou d'une cathédrale a été commencée à une époque en style roman, et qu'à une autre époque elle a reçu la

greffe du style gothique. Nous trouverons enfin dans ses pages que telle autre partie a été élevée dans le style de l'école française.

Tenant toujours ce traité à la main, nous nous introduirons dans les monuments d'un autre pays que le nôtre, et nous ferons raconter leur histoire par chacun d'eux. Nous les interrogerons directement et nous les amènerons à révéler leurs secrets les plus mystérieux. Au résumé, nous possèderons toute la science nécessaire pour faire revivre les monuments historiques restés jusqu'à présent muets, inconnus et confondus pêle-mêle.

Il est une autre considération qu'il convient de présenter au lecteur. C'est que le traité ne devra pas être composé avec les relevés des écoles prises telles qu'elles se trouvent confondues les unes parmi les autres dans les monuments commencés à différentes époques et en différents styles.

Ce n'est pas ce qu'il faudrait faire. Chaque école, au contraire, sera mise sur un plan nouveau, afin que le professeur puisse l'étudier d'abord et l'enseigner ensuite. En traitant des membres, l'auteur en expliquera le pour et le contre et comment ils doivent être développés. Le manquant d'un membre dans un style sera signalé.

En outre, les éléments constitutifs d'une école incomplète devront être spécifiés, afin que le professeur aussi bien que l'architecte en fasse la remarque en visitant les monuments mêmes.

Sans un ouvrage ainsi fait, nul architecte, on l'admettra, ne peut devenir un architecte sérieux, et il n'est pas un monument qui puisse être visité et étudié avec profit. Il n'est pas, enfin, une académie qui ait sa raison d'être puisque les élèves qu'elle a témérairement entrepris de former, leurs études faites, ne connaissent rien des monuments de leur pays. Telle est la situation en France, en Belgique et dans les autres contrées du monde gothique sur le continent.

Ce travail demande une grande culture intellectuelle, jointe à une rare sagacité d'esprit. Connaître l'origine de toutes les architectures, savoir pourquoi tel style est complet et pourquoi tel autre est resté incomplet, connaître les éléments constitutifs de toutes les architectures, achevées ou inachevées, tout cela demande de profondes études architecturales et permet de qualifier architecte archéologue l'homme qui possède cette science.

Ce traité ne peut donc être fait que par un architecte archéologue. C'est lui qui doit instruire le simple architecte et faire de lui, à son tour, un architecte archéologue.

Nul littérateur n'est capable d'écrire un ouvrage d'archéologie architecturale. Tout ce qu'il est permis de lui demander, c'est qu'il nous apprenne que tel monument a été bâti et achevé en telles années, qu'il a brûlé en telle autre, etc. C'est là tout ce que nous pouvons attendre de lui, en un mot, une pauvre petite histoire et rien de plus.

L'architecte archéologue a pour fonction de classer en éléments constitutifs les différentes architectures dont se composent les monuments d'un pays. Ces différentes architectures, ces différents styles, démontrés dans un ou dans plusieurs traités, seront des ouvrages d'architecture proprement dits. C'est donc à l'architecte archéologue et non pas au littérateur qu'il appartient de faire l'archéologie architecturale sur les monuments d'un pays.

En effet, c'est à lui seulement, et non pas au littérateur, que revient le devoir d'instruire le jeune architecte et le simple professeur pour que ceux-ci deviennent architectes archéologues. Le littérateur, tout le prouve, ne peut qu'embrouiller l'enseignement architectural.

Ce sera seulement à dater de la publication de cet ouvrage d'archéologie architecturale que pourra commencer l'enseignement des architectures d'un pays.

Ainsi, tous les monuments gothiques sur le continent, à peu d'exceptions près, ont été élevés à différentes époques et en différents styles. De sorte qu'il y a beaucoup de monuments qui ont été composés en style roman, greffés en style gothique, puis, les travaux ayant été arrêtés pendant un ou deux siècles, achevés en style flamboyant.

Ces différents styles, passés à l'analyse la plus scrupuleuse, divisés, séparés, scrutés et classés en éléments constitutifs, forment différentes architectures. Ces différents styles pourront être enseignés dans un ou plusieurs traités qui formeront des ouvrages d'architecture proprement dits.

Quelle qualité devront avoir ces ouvrages pour que l'architecte et le professeur puissent y trouver l'instruction nécessaire à l'architecte archéologue?

Que faut-il faire pour que le traité puisse servir au professeur et instruire le simple architecte? Ne faut-il pas que l'auteur le conçoive sur un plan qui corresponde aux monuments de son pays? Ne doit-il pas prendre une à une les architectures qu'il trouve dans les monuments, les exposer, les expliquer, les développer, détail par détail, de manière que l'architecte puisse s'en servir pour apprendre une ou plusieurs architectures de son pays?

Avons-nous des ouvrages propres à nous enseigner les différents styles des monuments gothiques?

Seraient-ce ceux de M. de Caumont, de M. Viollet-le-Duc ou de tout autre écrivain moderne? Malheureusement il n'en est rien. Tout ce qui a été écrit n'a fait qu'embrouiller l'enseignement académique.

Nous avons beaucoup d'académies, mais nous n'avons pas un seul traité sur les monuments historiques. Or, sans ce traité, il est impossible aux académies de donner un enseignement rationnel. Le prétendu programme qu'elles adoptent est sans base et l'enseignement qu'elles ont l'air de donner n'a pas plus de fondement.

Aujourd'hui, l'écolier apprend l'histoire et la géographie de son pays, et il n'y a rien de plus logique que cette étude. Pour lui enseigner l'une et l'autre, il a été fait un grand nombre d'ouvrages élémentaires parmi lesquels il s'en trouve d'excellents. C'est ainsi que l'étude de ces branches de nos connaissances est devenue générale et qu'elle sera bientôt universelle.

Il n'en est pas de même de l'architecte, qui est laissé sans ressource pour acquérir l'instruction qui lui est nécessaire, et qui se voit abandonné à lui-même pour se la procurer. Il n'existe pas, en effet, un seul ouvrage destiné à lui apprendre les architectures de son pays, un ouvrage semblable à ceux

dans lesquels l'écolier apprend l'histoire et la géographie.

On ne pourrait donc plus, après cela, s'étonner qu'il n'y ait pas un monument gothique qui soit bien connu en France, ni en Belgique, ni dans les autres parties du continent.

Après cela encore, il ne serait pas raisonnable de se refuser à comprendre qu'il est tout naturel qu'un élève sorte d'une académie, croyant ses études faites, sans connaître le moins du monde les monuments de son pays.

Dans le peu que nous savons de l'enseignement général, nous ne connaissons rien de plus déplorable que la lacune que nous signalons dans les moyens d'apprendre et d'enseigner l'architecture.

Combien de temps encore aura-t-on à regretter qu'un architecte ne puisse pas apprendre les monuments historiques, faute d'un traité d'architecture relevé des monuments du continent?

Un ouvrage d'architecture qui sera fait sur les monuments historiques d'un pays vaudra plus qu'une académie qui, sans ce traité, s'égarera de plus en plus dans son enseignement. Une académie ne sait enseigner que les ordres romains par une méthode de mesure, et comme elle ne connaît rien du gothique, il est impossible qu'on l'apprenne chez elle.

Le traité que nous proposons sera pour l'académie la grammaire qu'elle attend pour expliquer la raison de chaque membre et de chaque détail, et pour montrer l'alphabet qui architecture le membre.

Sans cette grammaire, il est impossible à une académie d'enseigner les architectures du moyen âge. Malgré toute sa bonne volonté, et si bien doué qu'il soit, l'élève sortira de l'académie aussi peu avancé que le jour qu'il y est entré. C'est là ce qui rend le professeur confus d'enseigner à ses élèves une architecture romaine dont ils ne se serviront jamais, au lieu de leur enseigner les architectures de leur pays, qu'il leur importerait tant de connaître.

Nous n'hésitons pas à prétendre qu'un traité dans lequel l'auteur aurait classé en éléments constitutifs les écoles gothiques serait préférable à une académie ; on aurait là un guide plus fidèle et plus sûr qu'on ne le trouverait dans la personne d'un professeur qui ne peut qu'errer, puisqu'il ignore les monuments de son pays.

Ce traité sera comme une académie. Il fournira un enseignement direct qui aura bientôt formé l'élève dans l'art d'interroger les monuments, détail par détail, masse par masse, de manière qu'après quelques années d'études, il fasse lui-même sortir des monuments des lumières aussi nettes et aussi

claires que celles que l'auteur aura recueillies dans son traité.

Les reflets mêmes des lumières issues des monuments historiques composeront le traité, et c'est pourquoi il sera plus propre à instruire l'architecte que nulle des académies continentales.

Au résumé, un traité qui répond aux monuments d'un pays est une académie nationale dans le livre, et les monuments eux-mêmes sont une autre académie avec leurs pierres taillées en ronde-bosse.

Jusqu'aujourd'hui et depuis 1824, le continent s'est toujours servi d'un plagiat sans se donner la peine de produire un ouvrage original, c'est-à-dire une archéologie architecturale faite sur les monuments mêmes.

Le plagiat, qui n'aurait dû avoir tout au plus que la valeur d'un bavardage littéraire, a eu pour résultat de nous faire étudier inutilement pendant soixante ans et de nous obliger à recommencer nos études du tout au tout. La conséquence de ce pillage a été des plus funestes, car depuis lors nous avons bien plus reculé qu'avancé, et les monuments sont encore moins connus aujourd'hui qu'il y a soixante ans.

Ce plagiat a consisté à prendre à des livres anglais, en 1824, et à les adapter aux monuments

gothiques du continent, la classification des écoles anglaises, l'école primaire, l'école secondaire et l'école tertiaire. Cette grosse erreur s'est reproduite depuis lors dans mille ouvrages divers.

Un ouvrage d'architecture doit être, à vrai dire, une architecture relevée d'un ou de plusieurs monuments, mais il ne peut jamais être tiré d'un livre.

Cet ouvrage est un monument même dans un livre, c'est-à-dire une des écoles dont les monuments se composent.

Aucun des ouvrages de M. de Caumont ou d'autres écrivains sur les monuments gothiques du continent n'est un relevé d'écoles de ces monuments. Les écoles gothiques sont encore aussi confondues dans les monuments, les unes parmi les autres, qu'elles l'étaient il y a cinq à six siècles, à l'époque de leur création. Cette confusion n'a pas eu d'autre cause que l'ignorance où nous avons été jusqu'aujourd'hui à l'endroit de l'archéologie architecturale.

En effet, il n'est point un auteur sur le continent qui ait, avant nous, classé en éléments constitutifs les écoles gothiques. Cela prouve que le continent se trouvait sans une archéologie qui eût classé en éléments constitutifs ces mêmes écoles, de manière à pouvoir les enseigner ensuite. Cela démontre aussi que l'enseignement des écoles gothiques ne pouvait avoir lieu dans les académies de France, de Belgique et des autres pays.

Afin que tout cela change et que tout rentre dans l'ordre, il faut un traité d'architecture qui soit un relevé des monuments et non pas d'un livre : un traité tel que le présent chapitre l'expose.

CHAPITRE IV

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

PORTAILS

Nous avons démontré, au chapitre deuxième de ce tome, les bases et les soubassements de l'école française, ces membres sur lesquels tant de cathédrales ont été fondées.

Nous allons continuer la démonstration de la même école dans l'ordre où l'on élève une église. C'est le portail qui sera l'objet de ce chapitre.

Le portail français, quoique sorti du portail de style roman et qu'il n'ait jamais été affranchi de ce style, est fort joli. Il mérite d'être enseigné et développé détail par détail, afin d'en faire connaître l'origine et le mérite.

Pour l'enseigner, il convient, ce nous semble, de bien établir comme base de son étude la suite généalogique de ce membre au XIIe et au XIIIe siècles.

Commençant à la source, à une époque où le roman était beau et florissant, l'élève apprendra sans peine ni difficulté le véritable portail français et il en connaîtra le génie créateur. Après avoir résolu de procéder de la sorte à cet enseignement, nous nous sommes déterminé à nous en tenir aux portails de la cathédrale d'Amiens et de la cathédrale de Rheims, attendu que c'est dans ces deux monuments que se trouvent les éléments constitutifs de l'école française.

PORTAIL DE L'ABBAYE DE SAINT-DENIS

En prenant le portail de l'église de l'abbaye de Saint-Denis pour source généalogique, nous arriverons, pensons-nous, à établir exactement l'origine du portail de l'école française, ainsi que les éléments constitutifs de l'architecture de ce membre.

L'histoire nous apprend que l'abbaye de Saint-Denis a été bâtie par Suger de 1140 à 1151, à l'exception de la partie gothique, qui date de 1242. Le portail est du style roman le plus pur du temps de l'illustre abbé.

Analysons le portail de Suger, voyons comment il est composé.

Le portail de Saint-Denis est partagé en deux baies par un trumeau richement sculpté. Les ébrasements, assez profonds, sont garnis à droite et à gauche par quatre colonnettes en style roman. Trois figures de chaque côté servent à orner ces ébrasements. Les rangées des quatre colonnettes que nous venons de désigner reposent sur un stylobate. Ce socle a pour ornement des compartiments losangés, galonnés, et garnis par les fleurs de lis royales gravées en creux. Au-dessus se développent deux rangées de bas-reliefs, placés les uns dans des médaillons et les autres dans une arcature.

Ce travail de sculpture, notons-le, a été fait par des mains très habiles et comme l'abbé Suger savait les choisir.

Les montants des ébrasements sont ornés de figurines d'une rare beauté. Elles sont tant soit peu mutilées.

Les voussures se divisent en trois cordons peuplés par des groupes et par des figurines isolées.

Le tympan est garni d'un bas-relief bien travaillé.

Le linteau du portail est également sculpté.

Le portail, c'est à remarquer, n'a pas de gable. Le gable n'existait pas en roman au temps de Suger.

L'arcade a la forme un peu ogivale, mais en style roman.

Voilà la description du portail prototype d'où est sorti le portail de l'école française, qui recevra au siècle suivant sa plus haute perfection à la cathédrale de Rheims.

Ce portail a été bâti, comme nous l'avons dit, du vivant de Suger, entre 1140 et 1151, c'est-à-dire à une époque où il n'existait pas encore en Angleterre ni sur le continent une ligne de style gothique.

PORTAILS DE NOTRE-DAME DE PARIS

Le portail de l'abbaye de Saint-Denis étant décrit, nous allons le confronter avec les portails de Notre-Dame de Paris. Cette confrontation nous amènera à apprendre chronologiquement et détail par détail le portail français, et nous saurons ainsi quelles sont les améliorations successives qui auront été apportées à ce membre depuis le portail de l'abbé Suger jusqu'au portail de Rheims, exécuté cent ans après.

Nous savons par l'histoire que c'est vers 1240 que Notre-Dame de Paris faisait ses grandes réparations, occasionnées par l'incendie qui avait détruit la partie supérieure, laquelle jusqu'alors était en style roman. C'est pendant la même époque qu'elle a bâti ses portails.

Ces réparations consistaient à greffer la cathédrale par le gothique anglais, en arcs-boutant, en balustrades, en contre-forts, fenêtres, gable et gablet, final et crochets.

Les deux tours furent construites dans l'architecture gothique anglaise de la cathédrale de Lincoln. Cette jolie architecture existait déjà, en 1200, dans cette cathédrale anglaise avant de venir greffer la cathédrale de Paris. Cela établit que le gothique était déjà grand et florissant en Angleterre avant de venir sur le continent greffer les cathédrales françaises.

Pendant que l'on exécutait le haut de Notre-Dame en gothique, on voyait d'autres monuments recevoir le même emprunt anglais, la Sainte-Chapelle à Paris, l'abbaye de Saint-Denis et beaucoup de cathédrales. On exécutait en même temps les portails de Notre-Dame, celui de la Sainte-Chapelle, ceux de Noyon, d'Amiens et de Rheims.

C'est une preuve de plus que la France, en 1240, ignorait encore les secrets du style gothique, sinon

elle aurait pu aussi bien composer ses portails en style gothique qu'en style roman.

Ces deux styles, qui ont été exécutés en même temps, donnent la clef de l'origine de l'architecture française. Nous invitons l'architecte à bien étudier la ligne de démarcation de ces styles différents. Connaissant ce point de partage, l'élève saura de suite à quelle source commence l'école française et comment celle-ci emprunte au style gothique qu'elle laissera inachevé sans pouvoir le continuer ni en faire sortir une école secondaire gothique.

Poursuivons l'analyse et la synthèse des portails français, afin de constater leur progrès depuis l'époque où ils naissaient à l'abbaye de Saint-Denis jusqu'à l'an 1240, date où ils atteignaient leur perfection.

Les stylobates des portails de Notre-Dame de Paris, celui de Sainte-Anne excepté, sont composés comme le stylobate de l'abbaye de Saint-Denis. Les ébrasements y sont un peu plus profonds.

De chaque côté, la partie basse du stylobate est ornée de compartiments losangés, de rosaces et de fleurs de lis en creux, comme à l'abbaye de Saint-Denis.

Au-dessus du stylobate, il y a deux rangées de bas-reliefs, placés les uns dans des médaillons,

les autres sous une arcature, également comme à l'abbaye de Saint-Denis. Les figures qui garnissent les ébrasements de droite et de gauche y sont comme à Saint-Denis. Un baldaquin continu couvre les têtes des saintes figures.

Les voussures logent des figurines pareilles à celles de l'abbaye de Saint-Denis. Les tympans sont divisés en trois zones qui renferment des bas-reliefs d'une rare beauté.

Toute cette description prouve que les portails de Notre-Dame de Paris n'ont pas fait le moindre progrès. Il n'a été fait de changement à aucun détail datant de Suger. Nul n'a été affranchi du roman, nul n'est passé au gothique. Roman était le portail à l'abbaye de Saint-Denis, roman il est resté à Notre-Dame de Paris.

Il y a bien certains baldaquins qui ont reçu quelques points de style gothique, mais c'est si peu de chose que cela ne mérite pas un développement ni une analyse détaillée.

D'après ce qui précède, on voit que le programme de la France, s'il est permis toutefois d'appeler cela un programme, depuis le temps de Suger jusqu'à l'an 1240 où l'on finissait les portails de Notre-Dame de Paris, n'a pas fait le moindre progrès.

En effet, *l'école française est restée presque stationnaire dans le style roman, et elle n'a pas*

su continuer le style primaire gothique en style gothique secondaire.

PORTAIL DE LA SAINTE-CHAPELLE DE PARIS

Passant au portail de la Sainte-Chapelle à Paris, faisons sur lui la même analyse et voyons ce que nous trouvons dans ce membre.

De quoi se composent ses porches ?

Les deux porches font un avant-corps ouvert à trois côtés, avec autant d'arcs en ogives qu'il y a d'ouvertures. Ces porches précèdent l'entrée de la chapelle basse comme celle de la chapelle supérieure. Des colonnettes surmontées de chapiteaux à crochets soutiennent les archivoltes.

La porte de la chapelle basse est partagée en deux baies par un trumeau. Chaque côté des ébrasements de porte est garni de quatre colonnettes en style roman. Une statue de la Vierge Marie est adossée au trumeau.

Les colonnettes placées en retraite, ce qui est un principe roman, et qui garnissent les ébrasements reposent sur un stylobate fort joli. Ce stylobate est couvert de losanges galonnés où les fleurs de lis sont taillées en creux.

Des petits montants, des fleurs et des feuillages viennent orner les portes entre les rangées des

colonnettes. La structure entière est du style roman.

La porte de la chapelle supérieure, plus grande et plus riche que celle de la chapelle basse, est disposée de la même manière que l'autre. Les ébrasements sont garnis de quatre colonnettes à droite et à gauche. Des cordons de fleurs et de feuillages viennent orner les ébrasements entre les colonnettes.

La voussure, divisée en trois cordons, est sculptée et peuplée par des groupes et par des figurines. Le stylobate est absolument le même que celui de la chapelle basse, sauf qu'il y a quelques bas-reliefs encadrés de quatre-feuilles et portant de petites figurines d'hommes et d'animaux semblables à celles qui se trouvent à Notre-Dame de Paris.

Le portail d'en haut, aussi bien que celui d'en bas, n'est pas plus du style gothique que le portail de l'abbaye de Saint-Denis.

Ainsi les portes de la Sainte-Chapelle de Paris se composent de la même structure que les portails de l'abbaye de Saint-Denis. Les colonnettes y sont placées en retraite et les ornements et les moulures sont également en style roman dans l'un et l'autre monument.

Il reste établi, en conséquence, que nul progrès ascendant vers le gothique n'a eu lieu depuis le

temps de Suger jusqu'à l'époque du portail de la Sainte-Chapelle.

Toutefois, nous allons faire ici une digression à l'effet de chercher s'il est possible d'admettre que la Sainte-Chapelle ait un portail qui soit du style roman et que le reste soit du style gothique.

D'abord, comment peut-on prétendre trouver deux styles exécutés à la fois?

Si Pierre de Montereau avait été, comme le dit l'histoire, l'auteur du plan de la Sainte-Chapelle, il aurait eu la capacité de composer un portail gothique. Mais comme il n'en est rien, il se pourrait qu'on eût copié la chapelle de Vétheuil élevée sous Henri II. Nous devons bien contredire l'histoire, car nous n'admettons pas que Pierre de Montereau ait composé la Sainte-Chapelle. S'il en avait fait la composition, il aurait été à même de composer un portail gothique.

On peut juger par cette conclusion la puissance de l'archéologie architecturale, qui sait faire reluire la vérité au reflet des lumières d'un monument.

Cela démontre, comme tout ce que nous avons déjà dit sur ce sujet, que c'est vers 1240 que la France faisait son plus grand emprunt gothique, sans qu'elle connût les secrets du nouveau style,

sans quoi les cathédrales de ce pays et la Sainte-Chapelle auraient eu un portail gothique, pareil au portail de l'école allemande.

C'est ainsi que le portail de la Sainte-Chapelle peut être mis sur le même rang que les portails de Notre-Dame de Paris, de l'abbaye de Saint-Denis et de la cathédrale de Noyon. Malheureusement, celui de Noyon est déjà trop mutilé pour fournir la matière d'un développement comparatif.

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS

Continuons d'enseigner la suite généalogique des portails français jusqu'à ceux des cathédrales d'Amiens et de Rheims, afin d'en faire saisir le progrès.

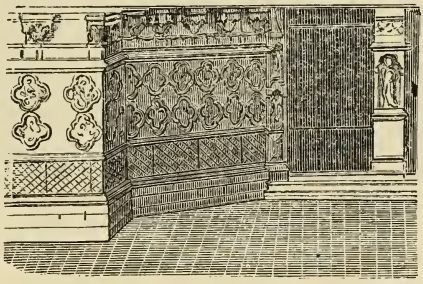


FIGURE 1. — SOUBASSEMENT DU PORTAIL FRANÇAIS. CATHÉDRALE D'AMIENS.

Voyons la figure 1 qui représente le stylobate du portail de la cathédrale d'Amiens. Les ébrasements

y sont un peu plus profonds qu'à l'abbaye de Saint-Denis. De chaque côté, la partie du socle est ornée de compartiments ou médaillons, de rosaces et de fleurs de lis gravées en creux, comme à l'abbaye de Saint-Denis. Le stylobate tout entier est une répétition du stylobate employé, cent ans auparavant, à l'abbaye érigée par l'abbé Suger. En somme, tout ce soubassement du portail d'Amiens est une composition du temps de Suger.

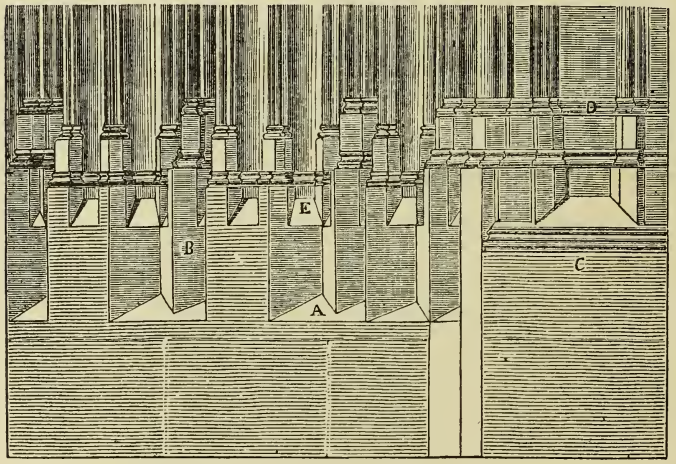


FIGURE 2. — SOUBASSEMENT DU PORTAIL ALLEMAND.
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

La figure 2 représente le soubassement du portail gothique de l'école allemande. Si l'on analyse cette figure et qu'on la compare à la figure 1, que trouve-t-on dans ce rapprochement? Est-ce une

ressemblance de style? Est-ce aussi la même structure? Pas le moins du monde.

Mais si on reste frappé de la grande idée qui a présidé à l'invention du soubassement allemand, on voit qu'il n'y a pas lieu de lui comparer celui de l'architecture française. De quoi le premier se compose-t-il? Est-il la continuation d'un stylobate d'un portail roman continental? Il ne l'est pas du tout. Aussi nous ne pouvons nous lasser d'admirer le génie qui sut composer un stylobate si parfait et absolument affranchi du style roman, du style classique et de tous les styles connus.

Dans l'école française, le soubassement d'Amiens est resté roman comme du temps de Suger. Dans l'école allemande, le soubassement est un composé de moulures gothiques expressément composé pour supporter la voussure du portail et pour permettre de lire dans la base la structure du portail entier. C'est un affranchissement de style dont il n'y a pas d'autre exemple.

La figure 3 donne un fragment d'ébrasement de portail de la cathédrale d'Amiens. Cette partie a été exécutée de 1235 à 1240. Analysons-la et raisonnons comme un architecte archéologue. Entrons dans les vues de l'architecte de l'école en

demandant à cet ébrasement de nous donner l'enseignement qu'il comporte.

Trouvons-nous dans cette partie de membre une grande idée architecturale, une de ces idées que le cœur a senties et fait naître, une composition architecturale de grand mérite? Non, nous ne la trouvons pas.

Mettant de côté un instant les trois figures, que voyons-nous derrière? Nous y voyons une rangée de colonnettes romanes comme au portail de l'abbaye de Saint-Denis. La rangée des colonnettes A, B, C, D ne rappelle-t-elle pas la structure du portail de Saint-Denis? La base B, supportant une des trois figures, n'est-elle pas une base purement romane à l'égal de la base romane du temps de Suger?

Le chapiteau des colonnettes à crochets, à la vérité, témoigne bien une certaine tendance vers le chapiteau gothique, mais il est loin encore de ce qu'on peut appeler un chapiteau gothique proprement dit. Au reste, un chapiteau compte bien peu dans la composition si compliquée d'un portail; il en est à peine la centième partie.

Si nous passons à la structure du portail d'Amiens, nous retrouvons celle du temps de Suger. Quelle est l'idée qui a présidé à la structure de ce membre? Quelle composition architecturale renferme-t-elle? S'est-on servi d'un programme

FIGURE 3. — ÉBRASEMENT DE PORTAIL FRANÇAIS. — CATHÉDRALE D'AMIENS

transitionnel prescrivant de transformer le portail roman en portail gothique?

Un programme transitionnel, on ne l'a pas eu. Une composition architecturale, on ne s'est pas donné la peine de la faire. Une idée relativement à la structure, chose superflue. Amiens n'est pas si loin de Saint-Denis pour s'être donné le soin de méditer une idée sur la grosse question de la structure d'un portail, sur celle non moins grosse de sa composition architecturale, sur celle enfin tout aussi considérable d'arrêter toutes ses idées et de les fixer dans un programme bien déterminé.

L'architecte du portail d'Amiens est allé tout simplement copier à Saint-Denis le travail de l'abbé Suger, auquel il n'a fait subir aucune transformation.

Faisons à présent la synthèse du portail et remettons à leur place les trois figures enlevées par l'analyse architecturale. Est-ce que nous trouvons que ces figures ont une place prédestinée, une place qui réponde à une grande idée architecturale, à une idée géniale et architectonique? Nous ne trouvons rien de cela.

L'analyse archéologique et la synthèse reconnaissent que l'idée d'enter une figure contre une colonne est celle d'un grand sculpteur. Il y a sans

doute de la grandeur et de la poésie dans la pensée du sculpteur qui a imaginé de fixer les figures des apôtres contre les colonnettes servant de base à l'édifice du culte pour lequel le Divin Maître a proclamé le dogme de sa religion. Mais cette idée, quelque grande qu'elle soit, n'est pas une idée architecturale.

Une idée architecturale, en effet, n'enlève pas une portion des colonnes pour y mettre en place la figure d'un saint. Cette manière de composer n'est pas celle de l'architecture, elle est plutôt celle de la sculpture. Encore faut-il ici rappeler que chaque art a son domaine bien délimité et qu'aucun ne doit empiéter sur l'autre.

Les baldaquins à arc trilobé gothique couvrant les saintes figures sont un composé moitié roman et moitié gothique. La même composition qui a servi aux baldaquins a été employée aux dais qui soutiennent les figures. Les dais sont donc aussi moitié gothique moitié roman.

L'aspect des figures rend fort jolie l'entrée de la cathédrale. Mais quelle grande idée architecturale pouvons-nous trouver à cette entrée? Quelle composition géniale l'architecte a-t-il tracée? Quel affranchissement du roman en est-il résulté, soit en somme, soit en détail? Il n'y a rien de cela et c'est pourquoi cette partie du portail est une partie romane, et nullement une partie gothique, et qu'elle

doit, par conséquent, être enseignée comme appartenant au style roman.

Nous donnons, dans la figure 4, un fragment d'ébrasement du portail gothique de l'école allemande. En comparant ce précieux détail avec la même partie que nous venons de développer, et qui est représentée dans la figure 3, nous remarquons tout de suite qu'ici, dans l'école allemande, chaque figure a une place prédestinée, une place composée d'avance dans un plan général.

Nous avons vu, au contraire, que là, dans l'école française, c'est une partie enlevée d'une colonne romane pour qu'on puisse mettre en place une figure dans cette colonne mutilée.

En conséquence, d'un côté, il y a œuvre de génie, de l'autre, travail artificiel et de réparation.

Dans la figure 4, les nervures du portail viennent se fonder avec art sur une plinthe biseautée en vue de laisser voir, dès la base, la structure de ce membre important. Cette manière de composer les ébrasements de portail est l'œuvre d'un architecte de génie. Tout détail roman a disparu.

En effet, il n'est rien resté du portail roman dans la façade de l'école allemande. Celle-ci a tout transformé en style gothique, sans que sa transformation laisse la moindre trace d'un portail roman.

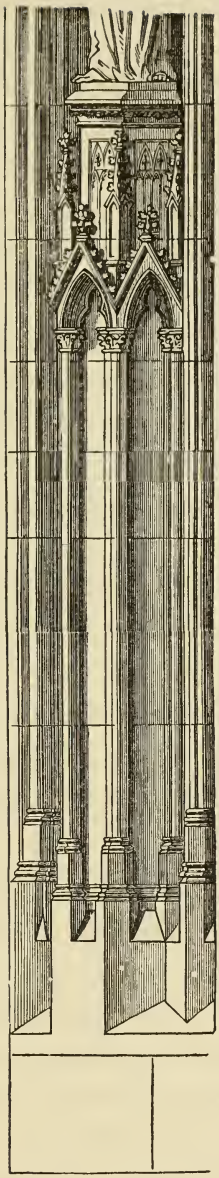


FIGURE 4. — ÉBRASEMENT DU PORTAIL GOTHIQUE ALLEMAND.

CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Au lieu de cela, l'école française garde le portail roman de l'abbaye de Saint-Denis, ne lui faisant subir aucune transformation de roman en gothique, et se bornant à le continuer tel qu'elle l'avait reçu de Suger, sans y apporter le moindre progrès.

Les monuments sont là pour établir toutes ces vérités, et l'analyse architecturale les a démontrées point par point, masse par masse.

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS

La figure 5 représente le socle du portail de la cathédrale de Rheims. Ce soubassement n'est pas garni d'un composé de compartiments losangés ni de médaillons aux fleurs de lis. Il n'est pas plus un socle gothique que celui de la cathédrale d'Amiens. Tous les deux sont romans.

Malgré cela, nous donnons le conseil à l'élève de prendre ce stylobate pour l'école française. En voici les raisons.

Les composés de moulures sont bien moulurés et refoulés. La partie supérieure, qui est taillée en biseaux, a été rendue ainsi fort jolie.

On voit déjà à ce détail que l'architecte du portail de la cathédrale de Rheims a surpassé ceux des portails de la cathédrale d'Amiens, de

Notre-Dame de Paris et de la Sainte-Chapelle. Ce n'est pas seulement cela qui établit sa supériorité.

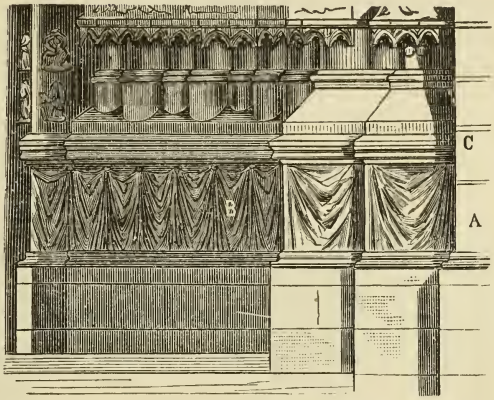


FIGURE 5. — SOUBASSEMENT DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Les bases des colonnettes ont un jeu de lumière et d'ombre qui fait un bel effet. L'ensemble de ce stylobate forme une composition qui mérite d'être enseignée et développée dans un style complet, tout comme une école entière.

Les bases des colonnettes ont une plinthe arrondie. Les moulures des bases ont un certain air de n'être plus roman. Mais, malgré sa beauté incontestable, on ne pourrait admettre que ce soubassement fût enseigné pour un soubassement gothique.

Il n'est pas gothique. Il appartient à l'école française, et il est l'œuvre du génie créateur de cette école.

En comparant les figures 2 et 6 de l'école allemande avec la figure 5 que nous venons de développer, en étudiant la différence qu'il y a entre elles, on connaîtra le soubassement de l'école gothique et le soubassement de l'école française. C'est en les comparant minutieusement que l'on apprendra à savoir pourquoi tel socle est gothique tandis que tel autre est resté roman.

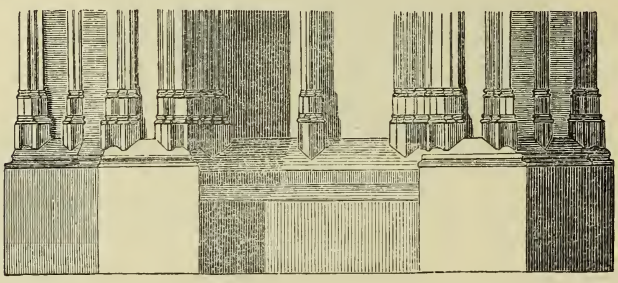


FIGURE 6. — SOUBASSEMENT DES CONTRE-FORTS DES TOURS DE L'ÉCOLE ALLEMANDE. — CATHÉDRALE DE COLOGNE.

D'après la suite généalogique des portails que nous venons de développer, on voit que le portail français a pris son origine à l'abbaye de Saint-Denis, et on sait que le portail d'Amiens qui l'a suivi n'a pas pu s'affranchir du style du temps de Suger. On verra par la suite que le portail de Rheims n'a pas fait davantage.

On a vu, d'un autre côté, au tome deuxième, que l'école allemande est sortie de l'école-mère

gothique dont elle forme la continuation, ainsi que l'école secondaire gothique sur le continent.

Ces deux sources différentes, l'école mère gothique (early) pour l'Allemagne et le roman français pour la France, devaient produire deux architectures différentes.

Nous avons déjà démontré et nous prouverons encore davantage par la suite cette double vérité historique.

Ainsi, le génie de l'école française était de perfectionner son style roman et de le rendre aussi joli que ses moyens le permettaient. Ce génie allait à la source romane pour faire ce progrès. Il allait voir le portail roman de l'abbaye de Saint-Denis, d'où il revenait à Paris exécuter les portails de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle, puis il passait à Amiens, à Noyon et terminait ses œuvres aux portails de Rheims.

C'est alors que le génie de l'école allemande puisait ses éléments à la source d'une école gothique. Ce génie connaissait les secrets de l'école-mère gothique *(early)* et il puisait ses éléments en Angleterre. Il parvenait à rendre son école purement gothique en demandant toutes ses inspirations à la source gothique. Et c'est là une preuve évidente que l'école allemande est l'école secondaire sur le continent.

On voit, en somme, comment l'école française est le contraste de l'école allemande, et comment ce contraste a sa raison d'être, puisque l'une a puisé ses éléments constitutifs à la source gothique tandis que l'autre a puisé les siens à la source romane de la façon que nous avons établie en fixant la filiation des portails qui prenaient leur origine au portail roman de l'abbaye de Saint-Denis et allaient finir en se perfectionnant aux portails de la cathédrale de Rheims.

Un fragment d'ébrasement du portail de la cathédrale de Rheims est représenté dans la figure 7. Analysons ce détail et cherchons comment il est composé.

Les colonnettes placées les unes à côté des autres ne rappellent-elles pas une rangée de colonnettes romanes ?

Retirons-en par la pensée les trois figures. Nous n'y voyons pas la structure du portail gothique. C'est encore la structure romane.

Toutefois, les bases des colonnettes sont bien les bases des colonnettes des fenêtres gothiques. Le chapiteau peut être enseigné pour un chapiteau de bon gothique. Le baldaquin continu est assez bien. Mais ce portail rappelle encore les portails de l'abbaye de Saint-Denis et de Notre-

Dame de Paris. Ceux-ci ont peut-être inspiré le génie créateur du portail de Rheims.

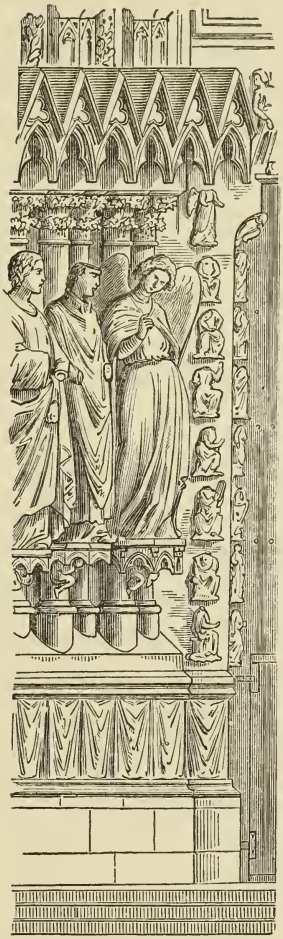


FIGURE 7. — ÉBRASEMENT DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Les seize figurines placées sur les montants du portail de Rheims ne se trouvent-elles pas sur les

montants du portail de Saint-Denis et sur ceux des portails de Notre-Dame de Paris? Ces figurines font un bel effet, mais leur application au montant n'est-elle pas un principe roman?

Ces figurines constituent une belle et bonne partie de l'école française, et nous engageons l'architecte à s'en servir, mais seulement pour un portail de l'école française, et jamais dans aucune école gothique proprement dite.

En analysant la structure du portail de la cathédrale de Rheims et en l'étudiant dans sa masse, on voit que ce portail est le plus perfectionné de la France. Toutefois il est encore loin de mériter le nom de portail de style gothique.

Les architectes de génie de l'école allemande avaient un tout autre programme. Ils entendaient ne pas laisser subsister la structure du portail roman, telle que la présente, par exemple, le portail de l'abbaye de Saint-Denis. Ils voulaient qu'aucune trace de roman ne soit visible.

Nous voyons dans la figure 8 un fragment des portails de la cathédrale de Cologne. C'est le contraste, comme nous l'avons déjà dit, des portails français, et il est facile de lire, dans la façade, la structure du portail depuis la base jusqu'au faîte.

Les cordons des voussures reposant sur une plinthe biseautée, présentent à l'esprit, dès la base,

les éléments constitutifs du portail. En outre, la rangée des colonnettes romanes est exclue.

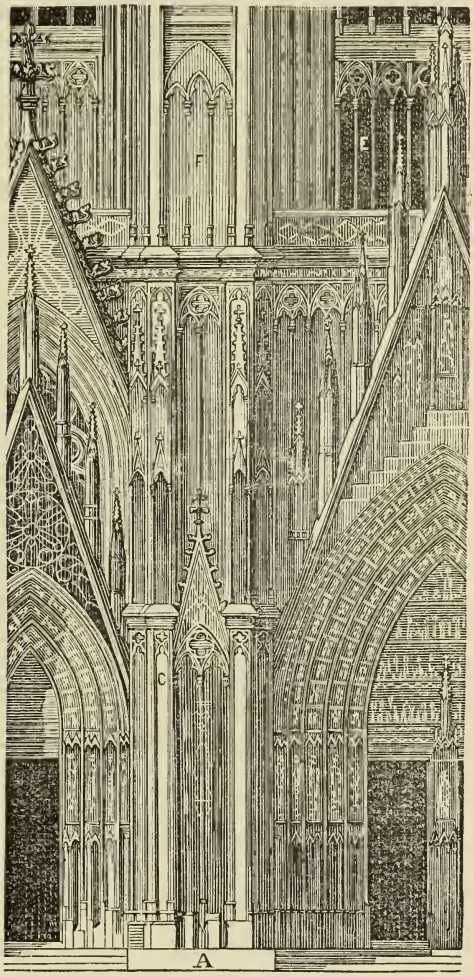


FIGURE 8. — PORTAILS DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

A la cathédrale de Rheims, il ne se présente rien qui permette de lire la structure d'un portail. Les voussures n'ont pas de base. La hauteur du portail est partagée en deux. Les tympans et les voussures sont séparés des ébrasements. La partie supérieure est empilée sur la partie d'en bas, ce qui explique à l'archéologue que les portails ont été composés non d'un seul jet, mais de pièces de rapports provenant du portail de Saint-Denis et de ceux des autres monuments que nous avons cités dans le cours de ce chapitre. Ces compositions successives ont formé deux parties différentes, et c'est ainsi que le socle a la structure romane et que les voussures sont en gothique.

A la cathédrale de Cologne, au contraire, tout se présente dans le composé du portail de manière à faire comprendre qu'il est le produit d'une seule école. Il donne à lire qu'il a été conçu d'un seul jet, et s'il était besoin d'un autre témoin d'un si grand fait que lui-même, on le trouvera dans le plan qui est exposé sur l'un des murs intérieurs de la cathédrale.

La figure 9 donne la voussure du portail de la cathédrale de Rheims. Elle est partagée en cinq cordons sculptés portant des groupes et des figurines isolées. Cette partie du

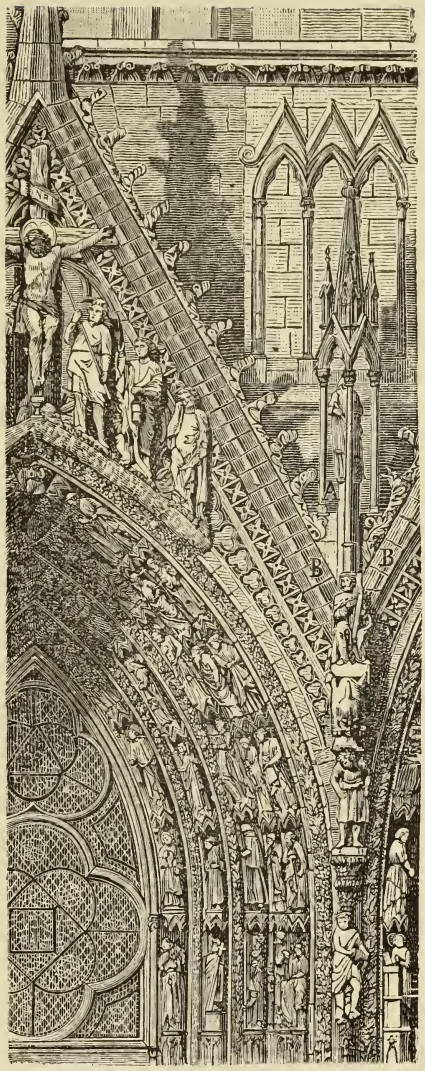


FIGURE 9. — VOUSSURE DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS

portail n'est plus du même style que ses ébrasements ou son soubassement.

Cette voussure a la même structure que celle de l'école allemande, dont elle diffère toutefois, car elle est empreinte d'un grand défaut. En effet, les voussures de Rheims n'ont pas de base ; elles reposent sur un baldaquin, et un baldaquin ne peut servir de fondement.

Ce défaut prouve encore que le portail de Rheims a été composé de pièces de rapports. Celles-ci, en effet, ne pouvaient former le composé d'un tout complet.

L'unité de style n'existe nulle part dans l'école française, pas même dans les détails.

Cette partie des voussures est d'une rare valeur artistique et d'une beauté admirable. Malgré ses défauts, elle mérite d'être propagée et imitée.

Après avoir bien regardé la figure 8, si on veut la comparer à la figure 9, on verra que les voussures du portail allemand reposent sur une plinthe biseautée et que, montant dès la base, elles viennent se ramifier vers le haut au point où les deux ébrasements s'arrêtent.

Au portail français, les voussures ne reposent sur rien autre qu'une simple rangée de baldaquins. C'est un grand défaut. Nous avons tenu à le signaler principalement, car il y en a beaucoup d'autres, afin que l'élève architecte fût prévenu et que la

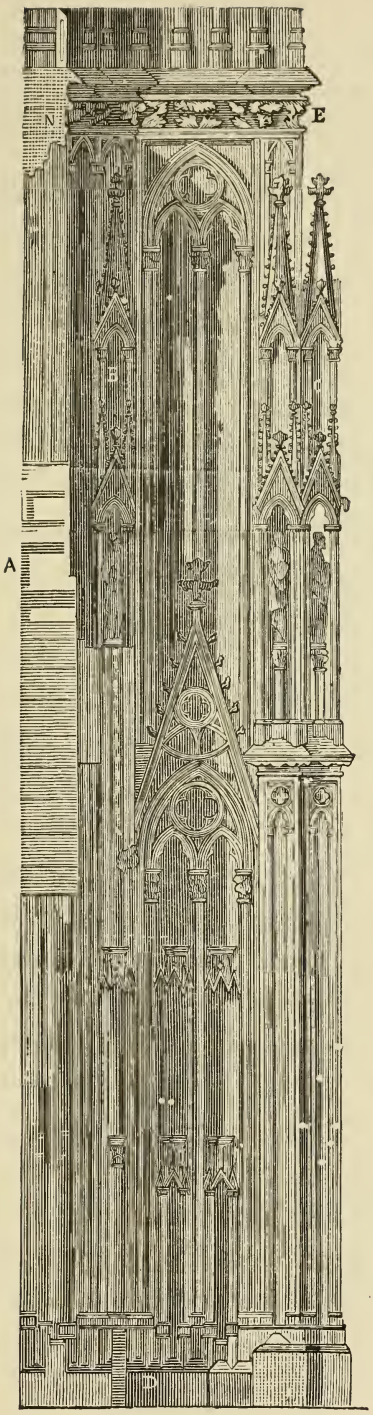


FIGURE 10. — CONTRE-FORT DES TOURS DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

séduction de la beauté ne l'empêchât pas de se prémunir.

Il existe un autre défaut qui ne pourrait pas non plus se reproduire. Les gables des portails de Rheims vont bouter les uns contre les autres, au lieu de bouter contre les contre-forts des tours, au point A de la figure 10, ou contre des figurines, comme cela existe dans les cathédrales purement gothiques.

La fusion de deux gables, au point B de la figure 9, n'est pas gothique. Si l'on veut bien regarder les figures 8 et 10, on pourra étudier sur elles comment un gable doit être placé.

Dans l'école allemande, ce défaut ne pourrait se produire. Un gable peut s'y bouter contre une figurine, contre un contre-fort, mais autrement que cela a eu lieu dans la cathédrale de Rheims.

Ce n'est pas pourtant, semble-t-il, qu'à Rheims les architectes n'aient aperçu le défaut que nous citons. Ils ont cherché à le dissimuler, et en vue de le cacher, ils ont imaginé de couvrir par des figurines le point de jonction des deux gables.

A la cathédrale de Cologne, la structure des portails a empêché qu'on tombât dans un pareil défaut. La façade était complète et elle avait été composée d'un seul jet. Elle avait ses contre-forts

des tours tels qu'ils sont représentés dans la figure 11, et elle pouvait garnir ses portails avec des gables sans être exposée à commettre le grand défaut qui se voit malheureusement à Rheims.

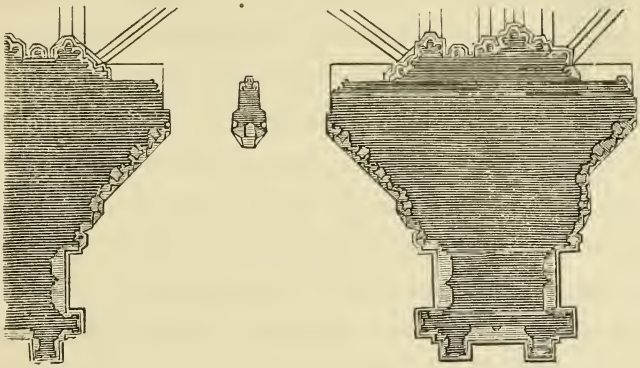


FIGURE 11. — PLAN DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

La façade de Notre-Dame de Rheims était privée des contre-forts des tours, et c'est parce que ce membre a manqué à cette cathédrale qu'on y a commis le grave défaut signalé. Au lieu de la laisser voir, les portails de Rheims cachent la structure de la façade. C'est ce qui rend difficile l'enseignement de toute cette partie.

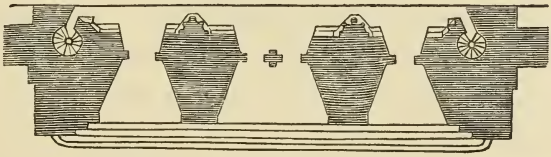


FIGURE 12. — PLAN DES PORTAILS DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Voyez le plan des portails de la cathédrale de Rheims, figure 12, et comparez-le avec soin au plan allemand de la figure 11.

Les Grecs, les Romains et les artistes de l'école allemande n'auraient jamais osé cacher la structure de leurs édifices religieux, et c'est là tout le secret qui rend faciles l'étude et l'enseignement de leurs monuments.

Les anciens regardaient la structure d'un temple comme une chose sacrée, aussi ils étaient fiers de la montrer dans tous leurs monuments. Elle n'a été cachée nulle part. Les Grecs, dès les temps les plus reculés, traitaient avec respect le moindre détail de leurs temples et ne manquaient jamais de l'architecturer.

Ainsi, le bout des poutres transversales qui maintenaient le temple en bois était sculpté en triglyphes.

La structure, dont le tout constitue un composé de membres formant un temple, reçevait des sculptures, des ornements et des moulures.

Les Romains ont suivi les principes des Grecs et les architectes de génie de l'école allemande ont scrupuleusement respecté la même méthode. Voyez à cet égard les portails de cette école, figures 8 et 10. Comparez-les ensuite au portail de la cathédrale de Rheims, figures 7, 9 et 12.

En résumé, les Grecs, les Romains, les Allemands s'enorgueillisaient de montrer la structure de leurs temples jusque dans leurs moindres détails, tandis que le contraire s'est fait dans la composition des portails de Rheims. Ceux-ci, au lieu d'être enclavés entre deux contre-forts des tours, forment une façade qui couvre la structure du monument. Tandis qu'on devait voir les tours s'élever dès le fondement, elles sont cachées par les portails. C'est parce qu'elle manque des contre-forts des tours que la façade de la cathédrale de Rheims est parsemée de fautes qui rendraient impossible l'enseignement de l'école française si l'on ne commençait par faire disparaître le défaut principal, celui qui consiste à cacher la structure.

CHAPITRE V

DE LA VALEUR RÉELLE D'UN MEMBRE
CE QU'IL FAUT ENTENDRE PAR UN COMPOSÉ DE MEMBRES
QU'UN MONUMENT EST LIMITÉ EN MEMBRES

Les membres sont ce qu'il y a de plus indispensable à la structure d'un monument ; sans eux, un édifice ne pourrait pas exister, un monument étant le tout de plusieurs membres.

La science d'un composé de membres consiste dans l'emploi judicieux des membres voulus pour constituer un monument. Elle consiste aussi bien à n'en pas employer un de plus qu'il faut, qu'un de moins.

Le nombre des membres est absolument limité dans un monument. Il n'est pas plus permis d'en employer plus qu'il est nécessaire qu'il n'est possible de n'en employer pas assez.

L'art de varier les membres et les composés de membres est infini. La souplesse avec laquelle ils se prêtent à de modifications innombrables et à des milliers de combinaisons a fait errer beaucoup d'auteurs et de professeurs. Cette qualité a rendu difficile l'étude de cet art et plus difficile encore la science de l'enseigner. Cette étude pourtant est aussi utile à l'architecte et surtout au professeur que la connaissance des mots est utile à l'écrivain.

En effet, s'ils ne connaissent pas la valeur des membres et du composé de membres, le professeur ne peut former un élève architecte, et l'architecte ne peut non plus composer une construction de valeur et sans défaut. C'est pourtant là l'état du continent, qui ne possède pas deux architectes capables de composer une construction sans défaut, ni un professeur capable d'enseigner la valeur d'un membre pas plus qu'un composé de membres en nombre satisfaisant pour faire un monument, c'est-à-dire, de manière qu'il n'y en ait ni trop ni trop peu.

Le composé de membres est bien cela; l'art qu'il implique consiste à bien limiter le nombre de membres qui entrent dans la construction d'un

monument, avec une exactitude et une précision telle qu'il y en ait tout juste assez : pas un de trop, pas un de trop peu. Ce ne serait pas trop, en quelque sorte, d'une balance divine pour les peser.

Ensuite, c'est le composé de membres qui établit les éléments constitutifs d'une architecture complète. Il est donc tout aussi utile à l'architecte d'apprendre ce que c'est qu'un composé de membres qu'à celui qui étudie une langue de faire usage d'une grammaire.

Tout cela a sa raison d'être. En effet, plusieurs membres combinés font un composé de membres ; un composé de membres fait le tout d'un monument, c'est-à-dire l'ensemble de sa structure ; et le tout d'un monument fait les éléments constitutifs de son style.

Quand les monuments d'un pays ont un composé de membres incomplets, l'architecture de ce pays est aussi incomplète. Les éléments constitutifs n'y étant qu'à un état incomplet, il serait impossible à l'architecte de s'en servir s'il ne se secourait des membres d'une autre architecture.

Voilà pourtant ce qui existe dans les monuments de la France. L'école française a, malheureusement, un composé de membres incomplet. Le tout

d'un monument du même style n'existe pas dans cette école.

Il ne peut en être autrement, en effet, quand il y a pénurie de membres. Cette pénurie a nécessairement pour conséquence un style mutilé, et l'architecte, borné dans ses moyens de composer, a recours à un autre style. L'école française l'a mis en présence d'éléments constitutifs incomplets, et il doit demander à d'autres écoles ce qu'il ne trouve pas dans la sienne.

Le résultat causé par cette disette de membres se voit dans tous les monuments de la France. L'intérieur des cathédrales appartient à l'école française, tandis que l'extérieur possède plusieurs membres gothique de l'école primaire *(early)*, ou école-mère gothique.

C'est bien faute d'avoir connu les éléments constitutifs d'une école complète ou incomplète, ce que c'est que la valeur réelle d'un membre, ce qu'un composé de membres peut être et valoir, c'est parce qu'elle a ignoré le principe de toutes ces choses considérables que l'école française est restée inachevée et incomplète. Les monuments sont là pour attester cette vérité.

La grammaire nous apprend la structure d'une langue pour l'employer selon les principes. Il en est de même dans la lan-

gue de pierre qui fait l'objet de ce livre. Pour celle-ci, l'équivalent de la grammaire consiste à connaître la valeur réelle d'un membre, à savoir le composé des membres afin de composer le tout d'un monument. Connaissant les éléments constitutifs dont se composent les monuments du continent, on connaît tous ceux-ci par principe. C'est dans cette connaissance que consiste la grammaire de l'architecte.

Pourquoi les monuments grecs et la cathédrale de Cologne sont-ils si parfaits ? C'est que tous ces chefs-d'œuvre sont des composés de membres, et rien de plus.

Les Grecs travaillaient sur un plan dont ils ne s'écartaient jamais. Tout membre, dans leur école, fut soumis à un raisonnement architectural. Il fut architecturé d'après les règles de l'art. On les ignore aujourd'hui.

Le tout d'un monument étant formé par un composé de membres, le temple fut un composé complet de membres. Ce composé, rendu architectural, présenta à la postérité cette grande et superbe architecture dont tous les siècles ont proclamé la beauté éclatante.

omment voyons-nous des monuments inachevés et incomplets en si grand nombre ? C'est faute chez leurs auteurs

d'avoir connu la valeur réelle d'un membre, c'est pour avoir ignoré le pour et le contre à l'endroit de ce membre, c'est pour n'avoir pas su ce que c'est qu'un composé de membres, c'est enfin pour n'avoir pas possédé l'art de limiter le nombre des membres.

C'est faute de connaître la valeur réelle d'un membre et le composé des membres que le meilleur des professeurs s'égare, que son enseignement manque d'autorité, et qu'il jette à l'aventure sur le papier des corrections dépourvues d'autorité, de sorte qu'un élève quitte l'académie sans en savoir plus que le jour de son entrée.

Toute brillante qu'ait été la parole du maître, l'enseignement a été choquant, il a manqué de fondement. C'est pour cette raison qu'on voit aujourd'hui ouvrir des académies avant qu'on ait pensé à former des professeurs, et qu'on voit encore élever des constructions extravagantes sans bases, et en dehors des règles de l'art de bâtir.

Pour bien enseigner l'art de construire sans défaut, il faut connaître la valeur réelle d'un monument ; ce que c'est qu'un membre composé ; ce qui doit architecturer un membre ; ce qui constitue le tout d'un monument ; enfin ce qui doit rendre architectural un monument.

Voilà ce qui fait le savoir du professeur. Sa science consiste à posséder parfaitement les cinq

parties que nous venons d'énumérer et qui sont indispensables pour former un artiste digne du beau nom d'architecte. On saisit tout de suite la distance qui séparerait un professeur sachant tout ce que nous venons de spécifier d'avec un dessinateur qui se donne improprement pour architecte.

Une forme peut être un membre dans une architecture, et elle peut être autre chose dans la même architecture. En outre, le même membre peut avoir une grande valeur dans une architecture et n'en avoir qu'une faible dans une autre.

En effet, le mérite d'un membre employé dans deux architectures est inégal de l'une à l'autre. C'est cette variabilité dans les degrés de valeur des membres qui a rendu on ne peut plus difficile l'étude de l'archéologie architecturale.

Aujourd'hui on confond le membre avec ce qui doit l'architecturer. C'est comme si les mots étaient détournés de leurs sens et intervertis pour composer la phrase.

En effet, on ne connaît plus le composé des membres d'un monument. Le nombre des membres nécessaires au monument est confondu avec son alphabet. Où il faut un membre, il y en a deux. Ce n'est pas tout. Au lieu de respecter un membre,

on le mutile, on le coupe en deux, en quatre. Le membre d'un style a pour entablement le membre d'un autre style. La colonne d'un ordre soutient la colonne d'un autre ordre. Enfin, on voit exécuter des choses qui ont perdu tout rapport avec les monuments grecs et avec la cathédrale de Cologne, que nous prenons toujours pour témoins du beau et pour termes de comparaison.

Connaître un composé des membres formant un monument de mérite, c'est connaître la base du style.

C'est la connaissance de la base du style qui soutient et dirige les architectes. Elle règle leur composition et la soumet à des lois, sinon le meilleur d'entre eux s'égare, le professeur le plus savant reste confus, nul ne saurait analyser un monument historique et encore moins composer un monument.

C'est parce que nous n'avons plus la connaissance intellectuelle du plan architectural que nous nous trouvons dans une décadence dont le monde ne sortira peut-être jamais.

Si, par exemple, la pratique du contrepoint tombait en désuétude dans les écoles supérieures où les musiciens vont chercher à se former, toutes les règles de la musi-

que se trouvant rassemblées dans cette science, le grand art tomberait dans une décadence comparable à celle où gît depuis des siècles l'art architectural.

Qu'on n'invoque pas le génie pour ressusciter les arts ! Le génie qui ne s'appuie pas sur la science n'est qu'un génie impuissant, un esprit bien doué. Avec une science suffisante, Rossini eût peut-être surpassé Meyerbeer et égalé Mozart. On peut se sentir un grand poète par l'âme, par le cœur, dans les sentiments et dans les idées : on ne sera jamais pris pour tel que si l'on est le premier dans l'art d'écrire et d'exprimer des vérités éternelles. A plus forte raison il en est ainsi pour l'architecte dont le savoir doit être complet et parfait, quel que soit son génie. Ce ne sont pas des mots et des notes qu'il a à manœuvrer, mais des masses de pierres, pour exprimer ses sentiments et ses idées.

L'important enseignement dont nous venons de rappeler le programme a été inconnu à la France pendant la période gothique ; il est aujourd'hui non seulement ignoré, mais complètement perdu. D'une part, par exemple, tous les auteurs les plus renommés *confondent un membre avec ce qui doit architecturer un membre*, et d'autre part, Notre-Dame de Paris,

l'abbaye de Saint-Denis, les cathédrales de Rheims et d'Amiens, et toutes les autres cathédrales, sont là pour montrer que leurs auteurs ont tous ignoré le grand enseignement du programme gothique. Nous pourrons donner des exemples de cette ignorance au fur et à mesure que nous signalerons les défauts de l'école française.

Ainsi, la figure 1 donne la structure de la cathédrale gothique. Cette structure forme un composé de membres, sans lequel elle ne pourrait pas résister. Toutes les parties y sont aussi utiles pour la tenir debout, pour équilibrer en quelque sorte cette pièce anatomique, que le moindre détail est nécessaire à un temple dorique grec.

On voit dans cette figure que chaque détail qui aide à maintenir la construction de la cathédrale est un membre, et que c'est un assemblage de membres qui en forme l'ossature.

C'est cette ossature, telle exactement que la présente cette figure, qui, rendue architecturale par l'alphabet gothique, formera les éléments constitutifs du style gothique.

De là cette règle essentielle et primordiale : *Dès qu'un plan a été raisonné d'après ce principe, ce plan est sans défaut. Tout ce qu'on y ajoutera sera superflu, rendra le style inégal, confus, incompréhensible, et rompra l'unité de style.*

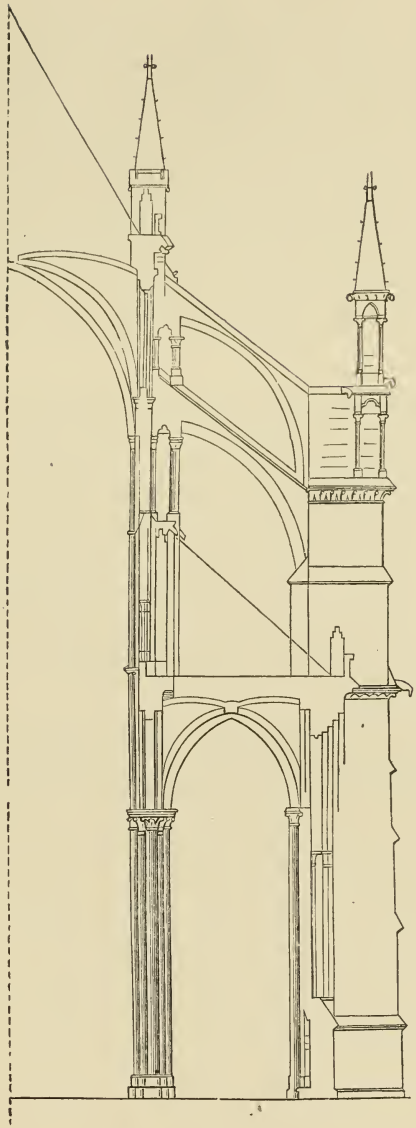


FIGURE 1. — STRUCTURE DE LA CATHÉDRALE GOTHIQUE.

On le voit, c'est là qu'est la grande méthode, celle qui a été comprise par les artistes grecs et par les auteurs de la cathédrale de Cologne. Les monuments sont nos témoins. Qu'on analyse cette cathédrale ainsi que le temple grec ! Quel sera le résultat de cet examen approfondi ? C'est qu'on arrivera à trouver qu'ils ont tous suivi la grande méthode que nous venons d'expliquer.

Qu'on analyse, d'un autre côté, les monuments historiques de la France et toutes les constructions de notre époque. Est-il possible d'y découvrir sur un point quelconque un composé de membres complet, ni de rencontrer un seul monument architecturé conformément à une ossature telle que le squelette représenté dans la figure 1 ? Cela ne se verra nulle part.

Si l'on en trouvait seulement l'apparence, l'analyse détruirait tout. Une analyse ferait, en effet, réduire tout monument historique et toute construction moderne. D'une part, elle retrancherait du composé des membres tous les membres qu'on y a mis inutilement, un tiers peut-être, et d'autre part, il faudrait qu'elle y ajoutât ceux des membres que les architectes n'ont pas eu la science d'y mettre, et cela, des deux côtés, dans le retranchement aussi bien que dans l'adjonction, pour les motifs que nous venons de développer. Retranchement et

adjonction seraient la conséquence de ce fait intellectuel, évident et palpable sur des pierres, que ces architectes n'ont pas connu la valeur réelle d'un membre, ni le composé des membres, et qu'ils ont ignoré l'art de borner exactement le nombre des membres servant à élever un monument dans un style complet.

Parcourons un peu les monuments historiques de la France en indiquant les défauts qu'il importe de relever, afin qu'on ne les reproduise plus ni dans l'enseignement, ni dans la pratique.

La figure 2 représente un fragment du portail de la cathédrale de Rheims. Que l'on voie ce portail de la façade et qu'on le compare à la figure 3, qui représente un contre-fort des tours de la cathédrale de Cologne.

Que résulte-t-il de cette comparaison ? Il résulte tout simplement que l'architecte de Notre-Dame de Rheims ignorait la structure, l'anatomie d'une cathédrale gothique. On s'aperçoit qu'il n'a jamais connu les éléments constitutifs de son architecture, ni ce que c'est que l'ossature d'une cathédrale. On voit aussi qu'il a tout à fait ignoré la valeur d'un membre.

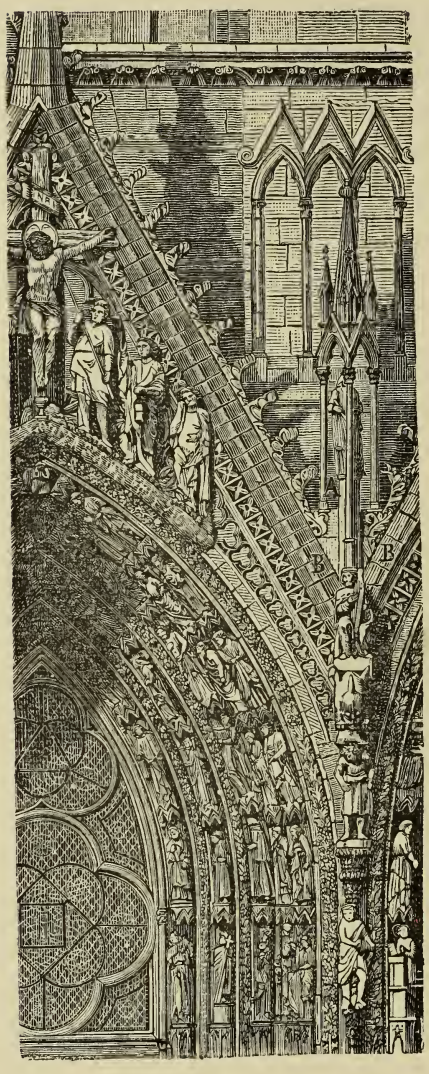


FIGURE 2. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

La figure 3 montre, au point A, un contre-fort des tours qui part du sol et qui monte se terminer en clochetons. Cette même figure représente aussi un portail gothique et elle laisse voir l'ossature de la cathédrale de Cologne. Elle permet d'apercevoir et l'on peut y compter les membres dont se compose une cathédrale gothique.

A la cathédrale de Rheims, aucun contre-fort des tours n'est visible. Que l'on regarde le point B, figure 2, et l'on verra que deux portails viennent s'y fusionner sans que l'auteur ait pensé à montrer le membre principal d'une cathédrale, ni la tour, ni même un membre composé.

Les Grecs et les Romains offraient aux regards le composé des membres depuis la base jusqu'au faîte. Une colonne était apparente depuis la base jusqu'au chapiteau, et le fronton, représentant le bout d'une charpente, était respecté comme tel et architecturé.

L'entablement représentant la charpente latérale d'un temple fut respecté et architecturé. Le bout des poutres transversales fut sculpté en triglyphes et rien n'était négligé, car on pensa même à remplacer, par des gouttelettes, les chevilles en bois des temples en bois des Doriens.

Il est visible à la cathédrale de Rheims que ses architectes ont ignoré ce grand principe des Grecs.

Au lieu d'offrir aux regards la structure de la cathédrale, les portails la cachent. Au lieu de montrer le membre composé des tours, la cathédrale en est privée. Enfin, au lieu de laisser apparaître l'ossature d'un édifice, un autre membre composé a été bâti devant. La cathédrale a été achevée sans qu'on eût jamais observé en rien les véritables règles de l'art grec et de l'art gothique.

Il n'en a pas été de même à la cathédrale de Cologne, où la grande méthode grecque fut scrupuleusement observée. Ici, l'ossature du monument est mise à découvert dans toute sa splendeur. Le membre composé des tours, A, a été architecturé d'une manière exceptionnelle et restée sans exemple.

Le tout de l'ossature fut architecturé et ne reçut rien de plus ; il ne s'y trouve pas un membre de trop, et nul membre n'y manque. On peut lire la structure sur la façade de cette cathédrale aussi aisément que sur la façade d'un temple grec. L'analyse peut se mettre à diviser et à partager tous les membres de ce monument, elle constatera qu'il a été conçu et fait d'un seul jet, et non pas de pièces de rapport.

La façade de la cathédrale d'Amiens présente, si l'on peut le dire, le principe même des défauts de celle de Rheims. De part et d'autre, ce sont les mêmes défauts. A Amiens comme à Rheims, les

portails couvrent les contre-forts et cachent aux regards l'ossature de la cathédrale.

En analysant ces cathédrales, on trouve non seulement que le grand principe grec a toujours été ignoré des architectes auteurs de ces monuments, mais encore qu'ils n'ont jamais connu le style gothique. Il y a bien à l'extérieur quelques détails gothiques, mais comment s'en est-on servi ? On a fait usage du style gothique sans en avoir jamais connu les secrets. Cette vérité est exprimée jusqu'à la dernière évidence dans tous les monuments de la France.

A quoi faut-il attribuer que l'on ait bâti des portails avec de si graves défauts, en les composant de roman pour les trois quarts et de gothique pour le reste, tandis que tout l'intérieur était bâti en style roman et l'extérieur en style gothique ? Ne doit-on pas l'attribuer à l'ignorance où l'on était en France à l'endroit de ce dernier style et des limites d'un style ? S'il y avait été connu, les cathédrales de Rheims et d'Amiens auraient été conçues, érigées d'un seul jet et dans un seul et même style.

Enfin, si la France avait connu les secrets du style gothique, ce qui s'est passé à Cologne se serait produit à Rheims et à Amiens. Il y aurait ici

deux cathédrales vraiment gothiques comme il y en a une là.

Quelle que soit leur beauté, les portails de Rheims et d'Amiens seront toujours incomplets, pleins de confusion, et il ne sera possible de les enseigner qu'après qu'on les aura mis sur un plan nouveau et traités d'après la méthode grecque et gothique. Quelle que soit la richesse des sculptures qui décorent ces portails, celui de Rheims surtout, ce travail ne sera jamais l'objet d'une imitation, car il est absolument impossible d'y rien comprendre ni à l'ossature ni au style.

Les façades latérales de Notre-Dame de Paris présentent un défaut d'un autre genre et des plus contraires à l'art qui se puisse voir.

Bien loin de se conformer à la règle de l'art grec et de l'art gothique qui veut que ce soit le membre même qui soit architecturé, à Notre-Dame de Paris, aux parties que nous indiquons, on a *architecturé à côté du membre*. Une faute de cette énormité, on le comprend, contribue beaucoup à rendre l'étude du monument confuse et presque incompréhensible.

Aux cathédrales d'Amiens et de Rheims, on a mis un membre devant un autre membre, afin de

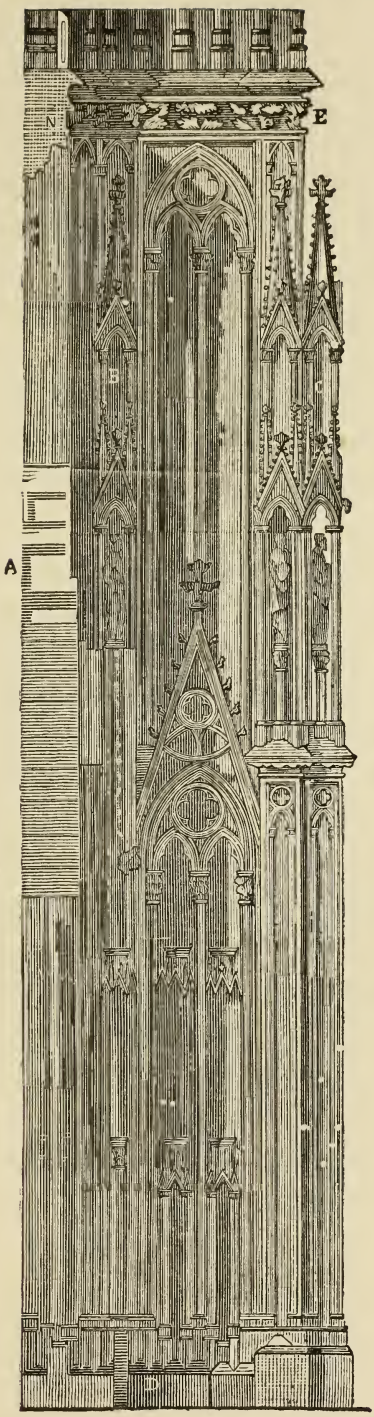


FIGURE 3. — CONTRE-FORT DES TOURS ET PORTAIL.

CATHÉDRALE DE COLOGNE.

cacher celui-ci à l'avantage du premier, et à Notre-Dame de Paris, on a architecturé à côté d'un membre. Une pareille confusion des vrais principes de l'art montre à la postérité que l'architecte s'est égaré, qu'il a travaillé sans guide et en dehors de la grande méthode grecque et gothique. C'est ainsi que, pour avoir ignoré l'art grec et l'art gothique, il a laissé un œuvre aussi incorrect et aussi imparfait.

Nous ne saurions trop insister auprès des élèves sur cette règle primordiale, essentielle, et sans laquelle il n'y a pas de cathédrale. Nous ne saurions assez dire, dans l'enseignement que nous avons entrepris, cette grande et importante vérité : c'est que le nombre des membres qui servent à composer une cathédrale est rigoureusement limité. Il est une autre vérité qu'on doit retenir, c'est qu'on peut architecturer le membre lui-même, mais qu'il est défendu de l'architecturer alentour, à côté. Autrement, si on architecture le membre alentour, à côté, on fait plus qu'il ne faut.

Dès qu'un monument est composé d'après la méthode que nous venons d'exposer, on ne doit plus y toucher. On peut, au besoin, le rendre plus riche en sculptures, mais on ne doit plus architecturer que l'ossature, c'est-à-dire la structure de la cathédrale, et rien de plus.

Un membre peut être rendu architectural en le couvrant de riches sculptures, mais il faut qu'il y

ait de l'harmonie entre elles et le monument, et que la concordance de style soit absolue.

En résumé, que l'élève ne perde jamais de vue le grand principe qui prescrit de n'architecturer que les membres et d'après lequel il est défendu d'architecturer selon le mode employé dans les façades latérales de Notre-Dame de Paris, de l'abbaye de Saint-Denis et de tant d'autres cathédrales de la France.

Tandis que, d'un côté, elle nous montre un excès de membres, l'analyse archéologique nous fait, d'un autre côté, découvrir un manquement de membres : autre faute grave. Ce manquement de membres étant constaté dans l'école française, cela implique que cette école a des éléments constitutifs incomplets.

Or, il est malaisé de travailler dans une école qui ne possède pas tous ses éléments constitutifs. Il est impossible, avec des éléments incomplets, de composer une cathédrale, une église qui soient des monuments de mérite. On ne peut attendre de beaux résultats qu'en construisant dans une école qui possède complètement ses éléments constitutifs, telle que l'école grecque et l'école gothique allemande.

D'après notre raisonnement, ce serait en vain qu'un architecte s'efforcerait de construire une

cathédrale dans le style de l'école française avec l'ambition de créer un chef-d'œuvre. Quel que soit son génie, il ne pourra faire qu'un monument incomplet, parce qu'il dispose seulement d'éléments constitutifs incomplets.

Cela veut-il dire que l'on ne pourra jamais bâtir avec bonheur une cathédrale dans le style de l'école française ? Nullement. Mais il en sera malheureusement ainsi jusqu'au jour où un architecte archéologue aura suppléé par son invention au manquement de membres de cette école. En créant les membres qui lui manquent, l'architecte archéologue complètera les éléments constitutifs de l'école française et tous les architectes pourront l'adopter pour composer et bâtir avec succès.

L'école allemande, de même que l'école grecque, n'a jamais construit avec des membres à l'état incomplet, et dans ces deux écoles, on architecturait les membres ou la structure d'un temple complet ou d'une cathédrale complète, et l'on n'y a jamais architecturé autre chose. C'est par cette méthode du travailleur et au moyen d'éléments constitutifs complets que les artistes de ces deux écoles ont rendu leurs architectures claires, précises et faciles à étudier.

Le contraste avec ces mêmes écoles éclate en France où l'école est difficile à comprendre et diffi-

cile à enseigner. Elle possède beaucoup de détails et elle n'en possède pas assez pour constituer l'école française proprement dite.

C'est ainsi qu'on a fait usage d'ornements et de moulures sur des parties où il ne fallait pas en employer du tout, et que, au contraire, on ne s'en est pas servi sur les parties où il fallait en mettre. Nous en avons, personnellement, fait souvent la remarque en allant analyser sur place les monuments historiques de la France.

Pour démêler la véritable école française d'avec l'école-mère gothique, avec laquelle elle s'est fusionnée, nous avons dû remonter plus haut d'un siècle, afin d'atteindre la souche même de l'école. Nous avons pu saisir, par ce moyen, l'idée de l'architecte d'un premier détail, et ainsi de suite d'un détail à l'autre, ce qui nous a amené à pouvoir établir la suite généalogique de l'école française.

Ces voyages archéologiques, que nous avions jugés indispensables pour démêler les écoles, nous ont permis d'étudier sur les monuments mêmes le génie de l'école française. Mais la difficulté n'a pas été médiocre.

On met sans peine, au contraire, par une analyse archéologique architecturale, l'école allemande sur un plan d'étude. Cette analyse ne trouve rien de trop, ni quoique ce soit à rebuter ; elle ne découvre non plus rien de trop peu, de telle sorte que les

membres se trouvent précisément en nombre exact.

C'est donc bien faute de n'avoir pas compris l'art grec ni l'art gothique que l'école française se trouve imparfaite et inachevée. C'est faute encore pour la France d'ignorer les éléments constitutifs de sa propre école que celle-ci est exclue du programme de l'enseignement académique de Paris.

Mais lorsque l'école française sera mise sur un plan nouveau et que ce plan mettra tout le monde des architectes en état de comprendre les éléments constitutifs de l'école ; après que ces éléments constitutifs auront été rendus complets par l'adjonction des membres qui manquent à l'école ; quand, enfin, on comprendra la valeur des membres, et ce qui doit architecturer les membres, la France s'apercevra qu'elle peut désormais entreprendre l'enseignement de son école.

Alors l'architecte sentira que le moment est venu de faire éclore cette école nouvelle. Il la relèvera des monuments pour pouvoir, à l'aide du relevé, composer une église dans le même style. Il prendra plaisir à étudier son école nationale. Les idées aidant, le style national deviendra naturel, il sera affranchi de tout ce qu'il a pu emprunter aux styles étrangers. Il sera facile à comprendre, facile à

construire et facile à enseigner. Les parties absentes étant apparues, le style français deviendra intéressant, lumineux, on sentira qu'il est désirable de le mettre au jour et de le propager, et qu'il n'y a plus de raison de le laisser dans l'état où il végète depuis plus de six siècles.

CHAPITRE VI

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

PILIER — CHAPITEAU — ARC-OGIVAL — CONTRE-FORTS

Nous avons, dans ce tome, au chapitre quatrième, développé le portail français, détail par détail, en le prenant à la souche d'où est sortie l'inspiration de ce membre et en le suivant jusqu'à sa haute perfection. En outre, afin que l'élève apprenne bien la valeur réelle du style français, nous avons, partie par partie, comparé ce membre à celui de l'école allemande.

Pour que l'enseignement de ce chapitre sixième soit aussi bon que possible, nous suivrons la même méthode. C'est celle, au reste, qui fera le mieux

comprendre à l'élève le progrès marquant d'un détail. Une fois que, par ce moyen, il connaîtra tous les détails il n'aura plus qu'à les résumer pour en former l'école. Il saura ainsi l'origine de l'école française et il connaîtra ses éléments constitutifs.

Dans ce chapitre, nous traiterons les membres suivants : le pilier et le chapiteau, l'arc-ogival et les contre-forts.

Une considération que l'architecte ne doit pas perdre de vue, en le lisant, c'est que les arcades ogivales, le triforium et le reste des détails n'offriront pas de ressemblance avec ceux de l'école allemande, déjà enseignée, et cela a sa raison d'être : l'école allemande, en effet, sortait de l'école-mère gothique, à la suite de laquelle elle forme l'école secondaire gothique, tandis que l'école française sort de l'école romane.

Les deux écoles naissaient en même temps, et pour ainsi dire le même jour. Ce fait prouve que l'école allemande avait eu une école précurseur gothique, au lieu que l'école française avait tout simplement pour précurseur l'école romane. De quoi il résulte incontestablement qu'au départ la France était en arrière d'une école sur l'école allemande.

De ces deux souches différentes devaient nécessairement provenir deux architectures, et c'est ce qu'il y aura lieu de prouver détail par détail et masse par masse.

Ce contraste des styles entre l'école allemande et l'école française prouve une fois de plus que la France n'a jamais connu le style gothique.

En effet, si la France n'avait pas ignoré le style gothique, elle aurait fait comme l'école allemande, c'est-à-dire continué l'école-mère gothique dans le gothique français.

Mais il n'en a pas été ainsi. Voici ce qui a eu lieu et comment il s'est produit deux styles différents.

Il y eut à la cathédrale de Rheims un architecte et un autre à la cathédrale de Cologne. Chacun d'eux avait un plan composé dans le style qu'il voulait suivre; au moins le fait est certain pour le plan de Cologne : il existe encore. Pour celui de Rheims, on ne peut rien dire, et l'on sait qu'au moyen âge les architectes s'en passaient souvent, bâtissant de mémoire d'après ce qu'ils allaient copier à la souche qu'ils avaient choisie.

Ces deux architectes avaient des idées différentes. Si la souche de l'école allemande est une école gothique, l'architecte de Cologne construira en gothique ; si la souche de l'école française est romane, la construction de l'architecte de Rheims aura un caractère roman. Un membre sera compris autrement par l'école allemande que par l'école française. Autre sera la structure du style dans

l'une, autre elle sera dans l'autre. Une base, un pilier, un triforium ne seront pas traités de la même manière à Cologne et à Rheims.

C'est de la sorte que se sont formées l'école allemande et l'école française. Parties de deux souches différentes, la gothique et la romane, elles sont aussi différentes que ces souches mêmes. Elles doivent, en conséquence, être enseignées séparément, et d'après le génie créateur émanant de la souche où chacune d'elles s'est inspirée.

PILIER ET CHAPITEAU

L'histoire nous l'apprend, Notre-Dame de Paris fut commencée en 1163 et achevée vers 1182. En analysant ce monument, on trouve que tout ce qui reste de cette époque est du style roman le plus pur.

La figure 1 représente une colonne de la cathédrale de Paris. De quoi se compose-t-elle ? La base est une base attique dénaturée et ayant servi au style roman de tous les pays. La colonne proprement dite n'est pas admise dans l'architecture gothique. Le chapiteau, son tailloir compris, est du style roman. Il en est de même de l'imposte.

Il y a différents piliers dans la même cathédrale: ils varient entre eux sans qu'il y en ait un du style

gothique. Au reste, à cette époque-là, 1163-1182, il n'y avait pas encore une ligne de gothique sur le continent, car c'est seulement vers 1220 que la France commença à faire ses premiers emprunts.

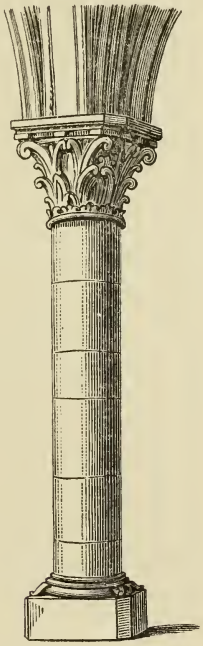


FIGURE 1. — PILIER DE NOTRE-DAME DE PARIS

Dès lors, les emprunts allèrent en augmentant peu à peu et, de 1230 à 1240, Notre-Dame de Paris élevait ses tours en adoptant celles que la nouvelle architecture anglaise avait édifiées à la cathédrale de Lincoln. Elle adoptait en même temps les arcs-

boutants, la balustrade, le pinacle, les fenêtres et les contre-forts qui appartenaient aux cathédrales anglaises.

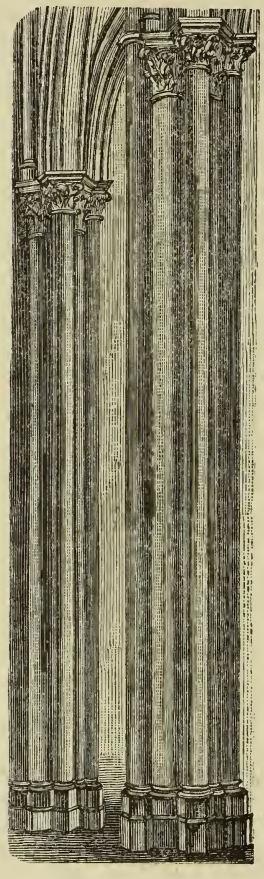


FIGURE 2. — PILIER DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Voyons la figure 2 qui représente le pilier de la cathédrale d'Amiens et faisons la comparaison de ce pilier avec celui de Notre-Dame de Paris.

FIGURE 3. — PILIER DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

La base d'Amiens est la même que celle de Paris. Elle a une plinthe de plus, mais avec le

même composé de moulures qui existe à Paris. Le chapiteau varie seulement un peu, mais il a une si petite part de gothique qu'elle ne vaut pas la peine d'un développement. Cela nous montre que le pilier de l'école française n'a pas fait un pas ascendant depuis Notre-Dame de Paris jusqu'en 1240, année où le pilier de la figure 2 fut construit à Amiens.

La figure 3 représente un pilier tiré du chœur de la cathédrale de Cologne. Comparez-le, détail par détail, avec les piliers français 2 et 3, et vous ne leur trouverez aucune ressemblance. Voyez les bases représentées dans le tome deuxième.

Voyez aussi plus loin, dans ce chapitre, les chapiteaux des figures 5, 6 et 7 ; faites-en la comparaison, vous ne trouverez pas plus de ressemblance entre eux que vous n'en avez trouvé dans les piliers. C'est en tout le contraste des deux écoles : elles n'ont entre elles aucun point de ressemblance.

Il n'en pouvait pas être autrement, car l'école française est issue d'une souche romane, tandis que l'école allemande est sortie de l'école-mère gothique, à la suite de laquelle elle forme l'école secondaire continentale gothique.

D'après tout ce qui précède, l'architecte peut comparer et juger. Il voit sortir le pilier du roman

français : tel il l'a vu soixante-dix ans auparavant à Notre-Dame de Paris, tel il le revoit dans toutes les cathédrales françaises. En voyant ce pilier toujours et partout dans le même état, il doit en conclure que

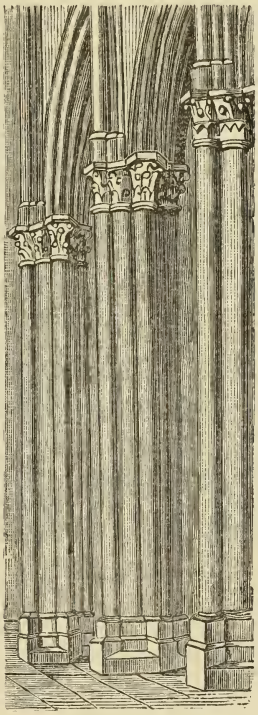


FIGURE 4. — PILIER DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

l'école française est restée presque stationnaire, à l'exception de quelques moulures ajoutées, et qu'il n'y a pas eu de progrès sensibles pendant la période de 1165 à 1240.

C'est ainsi que nous devons faire pour enseigner, détail par détail, l'école française, en remontant à la souche où le pilier français a pris naissance.

Dans la figure 4, nous donnons le pilier de la cathédrale de Rheims. Ce pilier offre-t-il une différence avec les piliers romans de Notre-Dame de Paris ? Il n'y en a aucune. Le pilier de la cathédrale de Rheims se compose d'une base tout aussi romane que celle de Notre-Dame de Paris, sauf qu'elle a une ou deux lignes de plus. Le composé de moulures ainsi que la forme des piliers sont aussi les mêmes que ceux de Notre-Dame de Paris, où il se trouve, en effet, des piliers pareils à celui de la figure 4.

Le chapiteau est un peu plus orné, mais il n'est pas encore un chapiteau gothique proprement dit.

Continuons d'enseigner le pilier de l'école française de manière que l'élève sache bien ce membre. La figure 5 donne le chapiteau de la cathédrale de Rheims. Regardons bien les formes de ce détail tout en cherchant leur raison d'être.

Pouvons-nous trouver à ce chapiteau une ressemblance avec le chapiteau de l'école allemande ? C'est impossible, il n'y a pas la moindre similitude entre eux.

Il y a contraste, un contraste absolu, entre les chapiteaux des deux écoles.

Ce contraste était aussi inévitable que ceux que nous avons déjà prouvés. En effet, il suffit que deux architectures soient issues de deux souches différentes pour qu'elles soient également différentes. C'est en vertu de ce principe qu'il s'est formé une école allemande et qu'une école française s'est trouvée établie.

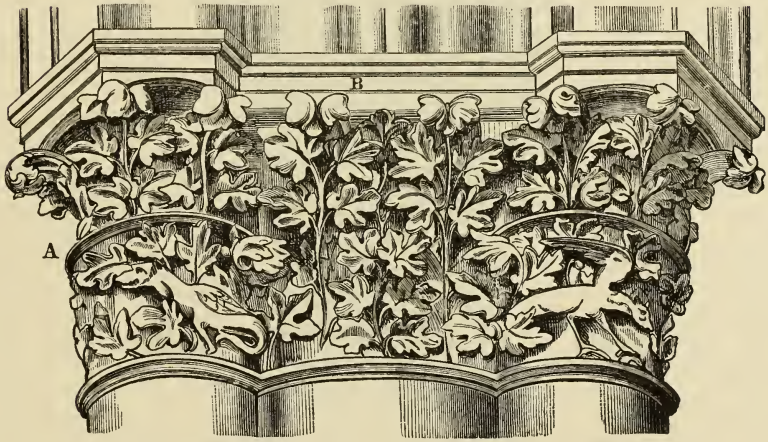


FIGURE 5. — CHAPITEAU DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Le chapiteau de Rheims a été composé selon le pilier. Celui-ci a le défaut d'être trop matériel, ce qui a nécessairement déterminé le même défaut dans le chapiteau. On aurait pu cependant l'alléger en le subdivisant. Malheureusement, il est resté trop grand.

C'est le principe roman dont l'école française s'est toujours servie qui est cause de ce défaut. Force

est donc d'accepter le chapiteau de Rheims tel qu'il existe. Peut-être, le principe étant connu, ne pouvait-il pas être autrement.

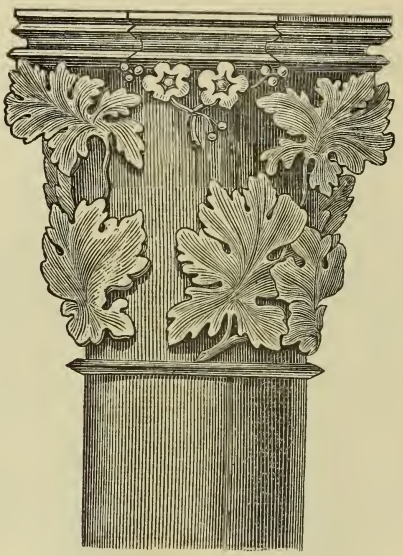


FIGURE 6. — CHAPITEAU DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Il y a lieu d'abord de remarquer dans la figure 5, au point A, un astragale qui coupe le chapiteau en deux parties. Cette manière de diviser ce détail en deux compartiments prouve que c'est un composé manqué. Cette division peu explicable n'est-elle pas un surcroît de défaut ?

Il y a lieu ensuite de remarquer, au point B de la même figure, que l'abaque est trop massif. La cause

de cet autre défaut est toujours la même : la lourdeur que nous signalons procède aussi du roman.

Si l'on veut regarder le chapiteau de la figure 6, pris à la cathédrale de Cologne, et le comparer à celui de la cathédrale de Rheims, figure 5, on pourra étudier la différence qui existe entre eux.

FIGURE 7. — CHAPITEAU DES COLONNETTES DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

On remarquera que le tailloir de la figure 6 a ses ombres et ses lumières si bien ménagées que le sentiment de la perfection le plus vif ne pourrait rien désirer de mieux. Les feuilles de cette figure sont placées avec ce goût qui produit le beau. Les ornements et les moulures qui la décorent sont appliquées selon les règles de l'école gothique. Le

contraste entre ces deux chapiteaux est si net et si apparent que le lecteur trouvera aisément le reste des observations que nous pourrions ajouter aux précédentes.

Un autre chapiteau de l'école allemande, mais plus petit, est celui de la figure 7. C'est celui d'une colonnette de pilier pris, comme le précédent, à la cathédrale de Cologne. Voyons cette figure et étudions bien sur elle la manière dont ses feuilles sont appliquées.

Nous ne voyons à ce nouveau chapiteau aucune analogie avec celui de l'école française. Ce que nous nous plaisons à lui trouver dès l'abord, c'est la sobriété de l'ornement.

Cet ornement, dans toute sa noble simplicité et dans toute la rare élégance avec laquelle il est attaché au chapiteau, nous apparaît comme un des témoins les plus évidents de la beauté dans les arts.

Au lieu de cela, ne voyons-nous pas, au contraire, dans le chapiteau de Rheims, figure 5, une grande profusion de feuillage ? Nous y trouvons, en effet, assez de matière pour en composer une dizaine de chapiteaux. En outre, il n'y a pas une feuille qui soit affranchie d'une application romane. Il y a là feuille sur feuille, disposition qui ne laisse

pas de vide. On ne peut pas saisir l'effet visuel ni la raison de cet arrangement. On n'y découvre que l'excès de l'uniformité.

Au contraire, on voit des effets d'ombre et de lumière au chapiteau de l'école allemande. Celui-ci reçoit une application de feuilles si particulière au style de cette école, qu'il perd toute ressemblance avec tous les chapiteaux connus, soit romans, soit romains, soit grecs. Il est non seulement purgé de toute partie romane quelconque, mais encore il est purement gothique.

Nous pouvons déduire de ce qui précède que le pilier français n'a pas été composé par un génie connaissant le style gothique. Cela a sa raison d'être, qui est celle que nous avons déjà présentée.

Le génie de l'école française étant issu de la souche romane, il n'a jamais fait qu'un faible effort pour se dégager de cette lignée et pour entrer franchement dans la branche gothique. L'école allemande, au contraire, sortant de la souche de l'école-mère gothique, a fait le perfectionnement de celle-ci sur le continent.

ARC-OGIVAL

Il en a été de même de l'arc-ogival. Ce membre a suivi la même méthode romane que les piliers que nous venons d'enseigner.

L'arc à ogives a été exécuté, vers 1170, à Notre-Dame de Paris. De quoi se composent les moulures dont ce membre a été architecturé ? Ne consistent-elles pas en deux tores et comme le représente la figure 8 ? *C'est donc une moulure romane.*

FIGURE 8. — MOULURE ROMANE DE L'ARC-OGIVAL DE LA CATHÉDRALE DE PARIS.

L'arc-ogival de Notre-Dame de Paris, du moment qu'il était exécuté vers 1170, ne pouvait être que roman, puisque il n'y avait pas encore, à cette époque, une seule ligne de gothique ni sur le continent, ni même en Angleterre.

L'arc à ogives, à la vérité, a bien remplacé le plein-cintre, mais ce changement ne détermine pas, par lui-même, le changement d'un style dans un autre style. Il manque, pour cela, à l'arc-ogival de Notre-Dame de Paris, les ornements et les moulures qui le rendront architectural. Qu'on lise maintenant de nouveau le chapitre huitième du tome premier, et on comprendra mieux que l'arcade ogivale de Notre-Dame de Paris n'a jamais été construite dans le style gothique.

Passant aux archivoltes de l'arcade ogivale de la cathédrale d'Amiens, représentée dans la figure 9, voyons comment elles sont composées.

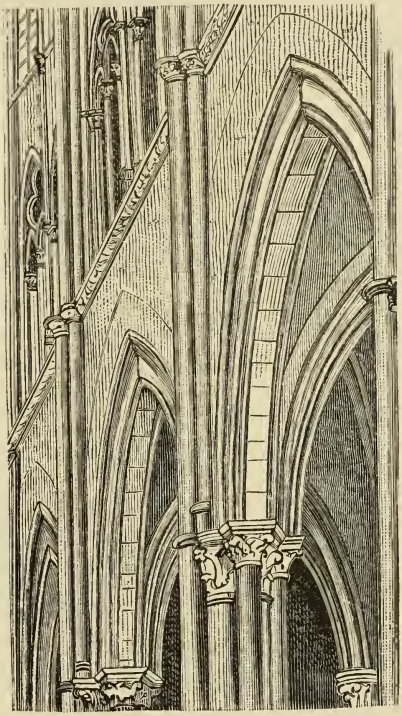


FIGURE 9. — ARC-OGIVAL DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Ces archivoltes ne sont-elles pas composées des moulures qui sont représentées dans la figure 8? Lorsqu'il en est ainsi, pourrait-on prétendre raisonnablement que cette forme d'ogive est un progrès, un pas en avant vers le style gothique?

En outre, s'est-il produit un changement de l'an 1170 à l'an 1240 ? On n'en a vu aucun pendant cette période de soixante-dix ans, et les deux années que nous citons voyaient architecturer l'arc à ogives avec cette même moulure romane de la figure 8. Il est si vrai que cette moulure est bien du style roman qu'elle fut employée souvent, avant 1170, dans beaucoup de monuments de la France.

D'après tout cela, on peut décider que la France n'eut pas un programme transitionnel, sinon elle eût soumis à un raisonnement architectural la base, le pilier, le chapiteau et l'arc à ogives.

Si la France avait eu un programme, les quatre détails cités auraient été transformés et traités dans le style que ce programme aurait prescrit, tandis qu'ils sont restés ce qu'ils avaient été durant la période romane. Le pilier avec sa base et son chapiteau ainsi que l'arc à ogives ont gardé leur valeur romane.

S'il restait le moindre doute sur ce point dans l'esprit du lecteur, nous aurions le devoir de chercher à le dissiper. Nous ne pouvons, en effet, le laisser hésitant sur cette question, qui dans l'état d'erreur où l'on est en France à cet égard, par suite de tant d'écrits contraires à la vérité, est comme le nœud gordien du roman et du gothique français.

'est pourquoi nous recourons à un exemple pour faire mieux comprendre ce que c'est qu'un arc ogival en style roman et ce que c'est qu'un arc ogival en style gothique.

Un arc ogival peut être en style roman, il peut être en style gothique, ou moresque, etc.

Comment reconnaîtrons-nous le style auquel appartient l'arc ogival, un arc ogival quelconque? L'art classique nous fournira la méthode de le savoir.

A quoi, par exemple, pouvons-nous distinguer une colonne grecque d'avec une colonne romaine, toutes deux du même ordre? N'est-ce pas aux moulures, n'est-ce pas à ce que les moulures grecques diffèrent des moulures romaines?

Comment pourrons-nous séparer et discerner l'ordre dorique grec de l'ordre dorique romain? N'est-ce pas au moyen des ornements et des moulures qui leur sont particuliers? L'ordre dorique romain, en effet, n'est-il pas architecturé autrement que l'ordre dorique grec?

Il en est de même pour l'architecture romane et pour la gothique. Rien n'est changé à la méthode de recherche, et il y aurait lieu vraiment de s'étonner de l'avoir perdue si l'on ne se rappelait pas la profonde décadence architecturale où nous sommes tombés.

Appliquant donc la méthode classique au roman et au gothique, on reconnaîtra aisément, à leurs

archivoltes, que l'arc-ogival de la cathédrale d'Amiens est roman et que l'arc-ogival de la cathédrale de Cologne est gothique.

En effet, l'archivolte d'Amiens a été architecturée au moyen de moulures romanes, figure 8, et celle de Cologne à l'aide d'ornements et de moulures gothiques.

Si nous avons le bonheur d'avoir des lecteurs désireux de bien saisir cet important enseignement, nous les engageons à étudier à fond le chapitre huitième du tome premier.

Faisons maintenant la même analyse archéologique architecturale sur l'arcade ogivale de la cathédrale de Rheims, représentée dans la figure 10.

De quoi se compose l'arc ogival de la cathédrale de Rheims ? N'est-il pas architecturé avec la même archivolte que celle de Notre-Dame de Paris, des cathédrales d'Amiens, de Chartres et de tant d'autres églises ?

Ne remarque-t-on pas dans tous les monuments de la France le même profil des deux tores représenté dans la figure 8 ?

Tous ces arcs-ogivaux sont donc romans. D'où il résulte que l'analyse archéologique architecturale établit que l'arc-ogival reçoit le nom du style auquel appartient l'alphabet qui l'a rendu architectural.

En résumé, l'arcade ogivale de Rheims et d'Amiens est tout simplement une arcade ogivale en style roman et elle n'est nullement une arcade ogivale en style gothique.

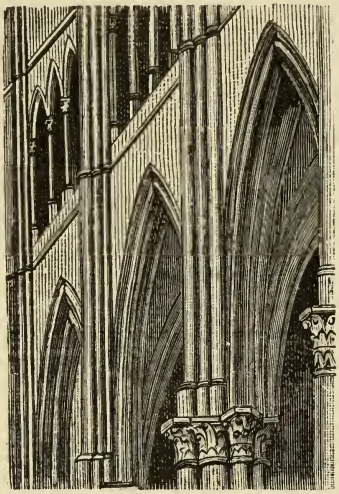


FIGURE 10. — ARC-OGIVAL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Enfin, il ne pouvait en être autrement puisqu'elle est la même arcade qui a été employée par l'école romane, et telle qu'on la voit dans la figure 10.

On voit par ce qui précède qu'*un style se fait reconnaître à son alphabet.* On voit que cet alphabet consiste dans les ornements et les moulures spéciaux à un style déterminé. On voit que l'alphabet sert à architecturer les membres. On voit qu'un monument est un com-

posé de membres et que ce composé de membres doit être architecturé avant que le style s'en fasse reconnaître.

Cela fait voir aussi qu'une cathédrale dont la structure est gothique peut être architecturée dans le style de l'école-mère gothique, laquelle possède son alphabet spécial. Elle peut l'être dans le style de l'école allemande, laquelle a, de son côté, son alphabet propre. De même encore cette même cathédrale peut être architecturée dans le style de l'école française, d'après l'alphabet de celle-ci. Enfin, elle peut l'être dans le style de l'éole flamboyante, dont l'alphabet lui est, pour ainsi dire, aussi personnel que les trois autres lui sont étrangers.

Il résulte de là qu'une cathédrale sera indifféremment architecturée en l'un des quatre styles gothiques différents, chacun d'eux étant déterminé par l'alphabet propre à l'école que l'on aura choisie.

Nous conseillons à l'élève de ne jamais s'écarter de ce principe qui n'a jamais été bien connu que des Grecs. Ceux-ci l'ont toujours observé scrupuleusement. Les Romains ne l'ont pas ignoré, mais ils l'ont peu à peu méconnu, entraînant ainsi l'art dans la décadence. Depuis la décadence romaine, ce principe est resté enseveli, sauf pendant la période de l'école-mère gothique anglaise *(early)* et de l'école allemande gothique.

Aujourd'hui on ne se doute même plus de ce principe; il est totalement ignoré. C'est ce qui explique qu'un élève sort de l'académie, ses prétendues études faites, sans connaître les monuments de son pays.

PETIT CONTRE-FORT DE L'ABSIDE

Toute école gothique dispose, pour construire une cathédrale, de trois contre-forts différents. Ils varient de forme et de dimension suivant l'emploi pour lequel chacun d'eux a été composé.

Le plus petit l'a été pour résister à une pression horizontale. Il s'attache aux angles des coins formés par les pans coupés aux chapelles absidales. Sans ce membre, les coins de ces chapelles ne seraient pas liés ensemble et le style gothique ne serait pas complet ; il lui manquerait quelque chose.

Le petit contre-fort finit souvent par un pinacle à la hauteur de la première corniche. Voyez la figure 11 et étudiez-en la raison d'être, la destination et la force de résistance tant à la pression horizontale qu'à la pression des voûtes des chapelles.

Le larmier peut bouter, contre le contre-fort, au point E même, les moulures de l'ébrasement de la fenêtre. Il est désirable que les moulures des ébra-

sements fassent un encadrement au lieu de bouter contre les contre-forts.

Et comme il n'y a pas place aux chapelles absidales pour des ébrasements profonds, on pourrait arranger les contre-forts de manière qu'ils servent d'ébrasements, mais sans y pratiquer des moulures.

Le soubassement du petit contre-fort doit toujours avoir les mêmes moulures que celui du portail, mais elles sont tant soit peu simplifiées.

Les pinacles peuvent être ceux du portail de la cathédrale de Rheims ou de la figure 12. Ils sont l'œuvre du génie créateur de l'école française. Ce pinacle appartient exclusivement à cette école ; c'est bien elle qui a créé ce joli détail.

Enfin, la balustrade peut être arrangée comme on la trouve à la cathédrale de Rheims et telle qu'on peut la voir à la figure 11, au comble.

CONTRE-FORT DES BAS-CÔTÉS

Le deuxième contre-fort a la fonction de résister à la pression transversale d'une église. C'est la base de la force d'une église. Il la soutient dans sa pression transversale.

Plus ce membre est fort, plus légers peuvent être les piliers de l'intérieur. C'est vers les contre-forts que les voûtes projettent leur force, et c'est à eux à résister à la poussée de celles-ci.

C'est si bien le deuxième contre-fort, dit contre-fort des bas-côtés, qui reçoit la poussée des voûtes,

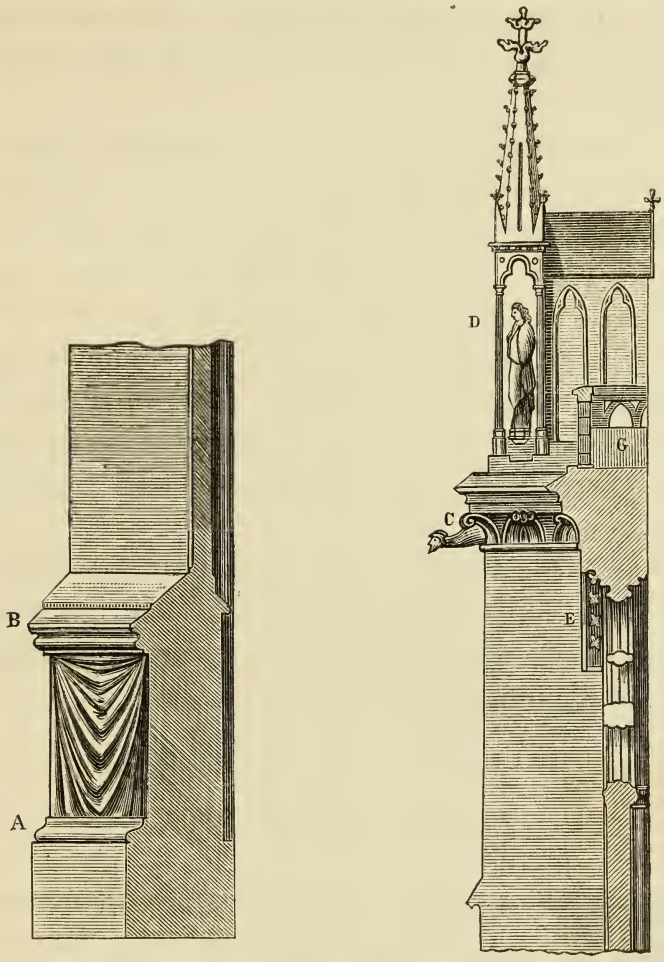


FIGURE 11. — PETIT CONTRE-FORT DE L'ABSIDE.

que la claire-voie d'une église projette toute sa résistance vers le contre-fort par l'arc-boutant, et

l'arc-boutant vers le pilier-boutant, point A de la figure 12, et le pilier-boutant vers le contre-fort, point D, ce qui établit que plus le contre-fort est large et solide, plus léger peut être le pilier intérieur.

A quoi faut-il attribuer que les anciennes églises résistent depuis tant de siècles sans subir la moindre déviation dans leur stabilité et dans leur solidité ? C'est que les bâtisseurs du moyen âge savaient la valeur réelle du contre-fort. Ils donnaient à ce membre une largeur qui se compte par cinq, par six ou sept mètres pour employer la mesure de nos jours. Ils laissaient entre ces contre-forts justement la largeur suffisante pour y placer des autels.

Voyez les contre-forts de Notre-Dame de Paris, des cathédrales de Rheims, d'Amiens, et vous trouverez que, pour la solidité, il n'y a rien à reprocher à ces monuments.

CONTRE-FORT DES TOURS

Au troisième contre-fort, ou contre-fort des tours, revient une tout autre fonction qu'aux précédents. Comme il est placé à côté des portails, il doit être plus riche en sculptures que les deux autres.

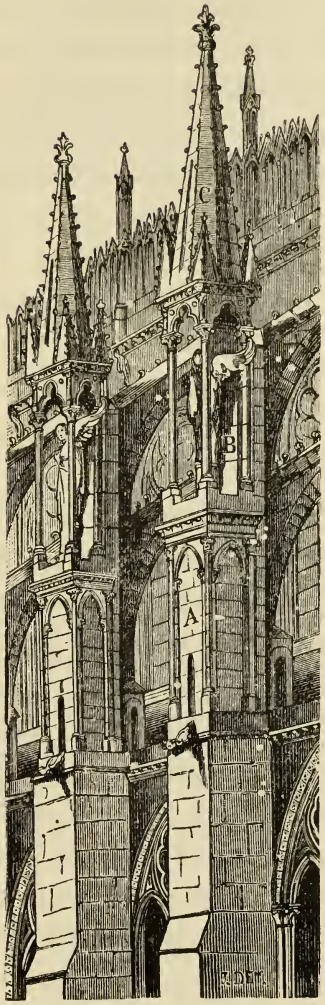


FIGURE 12. — CONTRE-FORT, ARC-BOUTANT ET PILIER-BOUTANT DES BAS-CÔTÉS DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Il a la qualité de diminuer au fur et à mesure qu'il monte. Il est le soutien des tours et c'est lui qui a la fonction de résister à leur pression.

Il doit atteindre une grande élévation, car sans ce membre une tour ne pourrait monter bien haut. Sans lui encore aucun angle ne serait lié.

Il finit dans un bouquet de pinacles qui font l'ornement de la façade principale.

Dans une grande cathédrale, ce membre est un des principaux éléments de l'architecture gothique.

Enfin, sans lui, toute école gothique est incomplète.

Dans une école incomplète, imparfaite, ce membre est aussi matériel qu'un rocher. Il présente une masse de pierres empilées les unes sur les autres sans être architecturées.

Dans une école complète, parfaite, comme l'école allemande, ce membre est architecturé, il est l'un des éléments constitutifs de l'école, il en fait partie intégrante sans qu'elle puisse se passer de lui. Si elle en est privée une école est incomplète et l'élève est arrêté dans sa composition. Il s'égarera, il lui sera impossible de composer une église complète, s'il n'a la ressource de ce contre-fort des tours. Il marche sans éléments constitutifs complets. C'est ce qu'il y a de grand dans l'école allemande qu'elle se présente avec des membres complets.

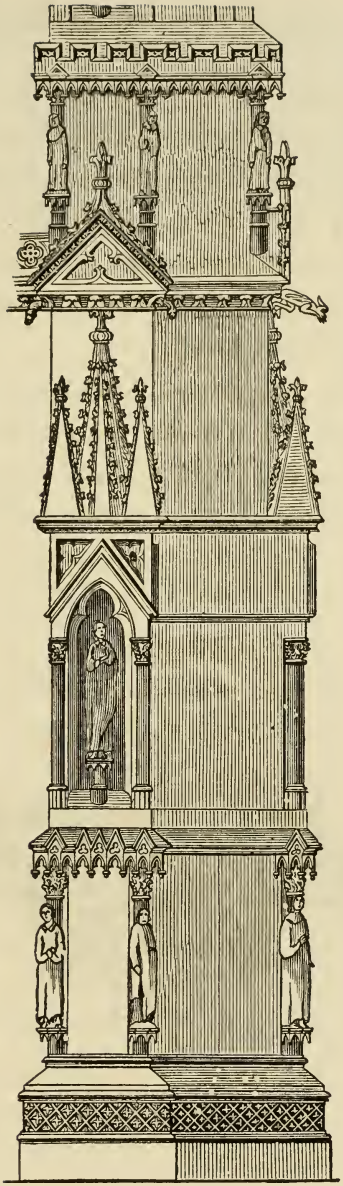


FIGURE 13. — CONTRE-FORT DES TOURS
PROPOSÉ POUR LA NOUVELLE ÉCOLE FRANÇAISE.

C'est un des défauts de l'école française de n'avoir pas le contre-fort des tours, et c'est pour ce motif que nous en avons composé un, figure 13, qui sera expliqué plus loin, à la fin de ce tome ; nous présenterons en même temps un pilier intérieur de l'église que nous avons également composé pour la nouvelle école française.

Au résumé, le contre-fort français tel qu'il existe est incomplet ; il n'a pas été composé pour être placé à côté d'un portail, il est trop simple et on peut l'appeler un contre-fort non architecturé.

CHAPITRE VII

CE QU'IL FAUT POUR ÉTUDIER LES MONUMENTS HISTORIQUES

Jusqu'aujourd'hui les monuments historiques ont toujours été étudiés à rebours sur le continent, sans que la faute que l'on commettait ni la raison de cette faute aient jamais été relevées. La faute consiste à étudier les différentes écoles en commençant au milieu du livre gothique au lieu de les apprendre aux premières pages.

Or, où sont les premières pages du livre gothique ? Ne sont-elles pas en Angleterre ? C'est donc

par l'école-mère gothique, ou école anglaise, que l'étude des monuments historiques doit commencer.

La même faute se retrouve dans l'étude des écoles classiques qui commence, contrairement à la raison, par les ordres romains. Or, les ordres romains ont leurs premières pages dans les monuments grecs. Ceux-ci forment l'école primaire classique, et les monuments romains, l'école secondaire classique.

De quoi est-il besoin pour étudier les monuments de l'univers ? Que faut-il pour savoir d'eux ce qu'ils contiennent ? Est-ce une histoire ? Est-ce une description ? Est-ce une appréciation ? Rien de tout cela n'est nécessaire.

Alors de quoi doit-on s'aider pour connaître les monuments de l'univers et pour apprendre les différents styles afin de pouvoir les enseigner un jour dans les académies, puisque ni l'histoire, ni la description, ni l'appréciation d'un monument, ni tout ce qu'on a fait jusqu'à ce jour, ne répondent pas à l'intention qu'on se propose.

Ce qu'il faut, c'est tout simplement une archéologie architecturale qui classe en éléments constitutifs les diverses écoles en vue de les enseigner à l'architecte et de rassembler les matériaux de leur histoire.

Mais avant qu'on sache faire une archéologie sur les monuments d'un pays, un plan général et bien

déterminé est nécessaire. Il sera le guide universel de nos études qui auront à remonter au berceau d'une nation primitive. Ces études suivront, en quelque sorte, un simple crayon généalogique des monuments tout tracé d'avance, et semblable, pour ainsi dire, à l'arbre généalogique d'une grande famille.

Ce plan sera tracé d'avance en gros et sans avoir recours à toute l'exactitude désirable. Il sera, nous le répétons, un simple crayon, mais un crayon qui sera néanmoins un guide suffisant pour les études et sans lequel le meilleur des architectes archéologues s'égarerait.

Ce crayon généalogique des monuments sera la base et le soutien des études de l'architecte archéologue. Il le dirigera, il règlera ses pas, il le soumettra à des règles, car sans cela le meilleur des archéologues se perdrait, il marcherait à tâtons, et ne sachant pas où commencer ses études, il les ferait à rebours.

C'est faute de ce crayon tracé d'avance, c'est faute de cet arbre généalogique que les monuments sont restés inconnus. On a fait des livres, trop de livres, sur cette matière ; on a visité les monuments ; mais les livres n'ont donné à comprendre que l'ignorance de leurs auteurs à tous les esprits qui ne se contentent pas de mots, et les monuments sont restés muets sans révéler leurs secrets ni rien

enseigner à ceux qui les interrogaient, parce qu'aucun n'avait l'art de les entendre.

Que l'on fasse sur les monuments d'un pays toutes les descriptions que l'on voudra, si l'on n'en a pas commencé l'étude à la souche, ce travail sera sans profit et il ne permettra pas de construire d'après lui. C'est pour cette raison que ceux qui ont étudié à rebours les monuments d'un pays, et pour ainsi dire, marché à contre-pied au travers des suites généalogiques de ces monuments, se sont tous égarés. Aucun n'a su prendre la bonne voie.

Ils n'en ont pas moins écrit, beaucoup écrit, répandant leurs erreurs et prodiguant leurs descriptions purement imaginaires. Presque tous leurs ouvrages présentent des idées préconçues auxquelles un monument ou l'autre sert de prétexte et nullement de sujet. On n'en trouverait pas un seul reposant sur un travail complet, prenant une architecture à sa souche et remontant au sommet de l'arbre généalogique.

Pourquoi les livres archéologiques anglais sont-ils si parfaits ? C'est parce qu'ils commencent tous à la souche. C'est parce que chaque ouvrage forme un tout complet. Il part donc de la souche d'où il ne s'écarte jamais que pour prendre la suite généalogique d'une école du même style. Ainsi il sort de la

première école pour entrer dans une deuxième et de là, continuant la suite généalogique, il pénètre dans la troisième, de telle sorte que le livre a parcouru les trois écoles *early*, *decorated* et *perpendicular*.

Un livre de ce genre est clair, précis, substantiel, il frappe d'autant plus l'archéologue qu'il exprime la vérité, qu'il n'est ni une description ni une appréciation ; qu'il est, en réalité, le relevé d'un monument ou d'une série de monuments. En résumé, l'ouvrage ne repose pas sur des monuments isolés ou pris en dehors de leur suite généalogique.

Avant d'aborder l'étude en détail des monuments historiques d'une contrée, il convient de parcourir cette contrée en ayant à la main le guide que nous avons indiqué, c'est-à-dire en suivant le plan d'un arbre généalogique en gros. C'est le seul moyen d'arriver à connaître les branches et les branchettes des écoles.

En effet, la suite généalogique des monuments universels représente un arbre généalogique pareil à celui d'une grande famille qui, à côté de branches énormes, a des branchettes.

Après qu'on aura étudié en gros les monuments universels, on pourra commencer utilement l'étude des branches sans perdre de vue la tige ni même la souche d'où partent quelquefois des branchettes.

Si l'on veut donc étudier avec fruit les monuments historiques, on commencera dès la souche, et après qu'on connaîtra bien celle-ci, on ira dans l'ordre alphabétique, de la lettre A à la lettre Z, sans crainte d'aller à rebours. Une fois la souche connue, on distinguera bientôt le dérivé du premier monument et peu après la suite de sa filiation.

Il n'en serait pas autrement si l'on voulait étudier les monuments classiques. Ne faudrait-il pas commencer ses études par les constructions en bois des Doriens ? Ne devrait-on pas suivre pas à pas les monuments grecs jusqu'à l'époque où commencèrent à apparaître les monuments romains ? Après cette période classique, ne conviendrait-il pas de passer aux monuments du moyen âge qui s'étendent vers l'occident en formant à leur tour une suite généalogique ? Ne verrait-on pas que de cette suite principale il s'est détaché des branches qui en ont formé une seconde, telle, par exemple, que l'architecture romane anglaise ?

Alors ne trouverait-on pas que le style roman a fait surgir, sur le sol de l'Angleterre, le style gothique anglais, si justement classé en trois écoles : *early*, *decorated* et *perpendicular ?* N'arriverait-on pas à ce résultat de constater que de la branche anglaise *(early)*, il s'est détaché la branche gothique continentale et que cette branche continentale

s'est elle-même subdivisée en école allemande, en école française et en école flamboyante ?

Enfin, ne serait-on pas amené à établir que cette école flamboyante forme la dernière branche gothique et qu'elle est allée s'éteindre dans différentes branchettes de styles restés imparfaits et inachevés?

Ce n'est pas tout. Ce plan généalogique n'embrasse que la souche grecque, mais il y a encore d'autres branches qui se sont détachées du même arbre généalogique, telles que l'architecture arabe, l'architecture moresque, l'architecture moscovite, etc. On comprendra que c'est en traçant ce plan qu'on peut soit circonscrire, soit étendre le champ des études.

Pour entreprendre un aussi vaste travail que celui qui consisterait à suivre le plan généalogique que nous venons d'indiquer, il importe de rejeter tous les ouvrages descriptifs, c'est-à-dire tous les livres tirés des livres, et de ne garder que les ouvrages vraiment archéologiques, c'est-à-dire les rares livres tirés des monuments. Les ouvrages anglais, ne l'oublions jamais, sont au nombre de ces derniers.

Cette vaste étude exige bien des choses chez celui qui voudra l'entreprendre. Il devra commencer par apprendre les éléments constitutifs des archi-

tectures grecque, romaine, égyptienne et romane ; ceux de toutes les écoles gothiques ; la valeur d'un membre et celle d'un membre composé ; les alphabets de tous les styles depuis le grec jusqu'au flamboyant ; enfin, l'analyse archéologique architecturale.

Lorsqu'on saura bien tout ce qui précède, on commencera à classer les monuments en deux parties, savoir : en premier lieu, en monuments simples et sans architecture, et en second lieu, en monuments architecturés.

Les monuments simples et sans architecture sont les pyramides d'Egypte, les monuments sépulcraux taillés dans le roc, ou isolés, les obélisques, les monuments pélasgiques, etc.

Les monuments architecturés sont les temples grecs, égyptiens, romains, romans, moresques, etc. et les monuments gothiques, etc.

Les monuments architecturés sont réservés à l'étude des architectes archéologues, les seuls qui possèdent toutes les connaissances que nous avons énumérées plus haut.

Supposons qu'on veuille bien étudier et entreprendre de composer une archéologie sur les monuments gothiques, on devra commencer par oublier les ouvrages de M. de Caumont, de M. Viollet-le-Duc et de tous ceux qui ont suivi leurs prétendus

principes relatifs aux monuments du continent. Mais on gardera, par contre, les ouvrages anglais, car ceux-ci ont été écrits sur les monuments romans et gothiques de la Grande-Bretagne. C'est avec raison que nous conseillons de conserver ces livres : ils sont, en effet, les seuls qui soient dans le vrai.

Les livres français, belges et autres que nous avons désignés, une fois mis de côté, on remontera à la souche gothique qui date de 1180 dans les monuments anglais. On part de cette souche et de cette année, et l'on va de monument en monument, d'école à école, pour les étudier chronologiquement jusqu'à ce qu'on arrive à la fin de la troisième.

L'étude doit se faire détail par détail, en commençant toujours par les bases. On les confronte une à une, afin de saisir la différence qu'il y a entre elles, ainsi que leur marche ascendante ou descendante, c'est-à-dire leur mouvement en progrès ou en décadence.

Cette confrontation pratiquée sur tous les détails d'une série d'architectures déduites les unes des autres établit la ligne de démarcation qui sépare une école d'une deuxième, et celle-ci d'une troisième.

Lorsque la suite des écoles anglaises est bien connue, on commence à classer chacune d'elles en éléments constitutifs. De ce classement archéolo-

gique, il résultera la preuve que telle école est complète et que telle autre ne l'est pas.

Le même classement établira qu'une école possède une partie de ses éléments constitutifs pareils à ceux d'une autre école.

Quand ces deux cas se présentent, il appartient à l'architecte archéologue de les spécifier dans le traité archéologique.

Les lumières reflétées par les monuments aideront toujours à expliquer suffisamment la raison d'être de chaque détail et de chaque forme. Ces opérations archéologiques achevées et les résultats enregistrés dans des traités, nous ne manquerons plus d'ouvrages d'architecture propres à nous enseigner les écoles et à nous permettre de construire un monument dans le style de l'une d'elles.

A l'aide du traité archéologique dont nous parlons, le simple architecte devra recommencer à étudier les monuments en détail. Cette seconde étude commencera comme la première par la base et se continuera par le pilier, le chapiteau, l'arc-ogival, le triforium et la claire-voie.

A l'extérieur, toujours avec l'aide du traité archéologique, le simple architecte poursuivra ses études dans l'ordre suivant : les contre-forts, les fenêtres, les arcs-boutants et les autres détails qui achèveront de lui faire connaître les éléments constitutifs de chaque école.

onnaissant à fond la branche anglaise il passera sur le continent pour y étudier la branche continentale gothique.

Le simple architecte fera sur le continent et de la même manière les excursions scientifiques qu'on a faites en Angleterre, et il y confrontera également tous les détails, un à un, en commençant par les bases bâties dans le même style, et ainsi de suite pour tous les autres éléments constitutifs. Ces opérations archéologiques terminées, il trouvera la filiation naturelle d'une école à l'autre.

Il passera ensuite d'un pays à un autre, en se servant toujours de l'ouvrage sur l'école-mère gothique, le premier qui présente le classement logique des écoles. Il suivra les écoles jusqu'à ce qu'il arrive au temps où la branche gothique s'est éteinte.

Les résultats de cette marche établiront relativement aux écoles gothiques continentales que, vers 1220, il s'est détaché une branchette de l'école anglaise *(early)*, qui, venue sur le continent, y a greffé du gothique anglais les monuments qui étaient restés jusqu'alors tout en roman. Notre-Dame de Paris, l'abbaye de Saint-Denis, la Sainte-Chapelle à Paris, la cathédrale d'Amiens et beaucoup d'autres monuments nous montrent cette greffe.

De 1228 à 1248, l'école anglaise *(early)* a aussi fourni les éléments constitutifs pour bâtir les cathé-

drales de Trèves, autre branchette qui forme l'école allemande, la cathédrale de Cologne formant à elle seule une école tout entière.

En même temps que l'école allemande, l'école française s'est formée. Enfin, vers 1400, suivant certains auteurs, le continent aurait vu naître le style flamboyant.

De toute cette filiation, nous pouvons établir que la branche gothique continentale se partage en quatre familles ou écoles, savoir :

Premièrement, en école-mère gothique,

Deuxièmement, en école allemande,

Troisièmement, en école française,

Quatrièmement, en école flamboyante, primaire et civile.

Le travail que nous appelons une archéologie architecturale sur les monuments gothiques ne doit pas seulement se borner à enregistrer tout ce qui existe dans ces édifices, il doit encore relater tout ce qui manque dans un style. Que ce dernier point y soit omis, le meilleur des professeurs s'égarera.

Nous avons dit comment il faut étudier. Aujourd'hui on fait tout le contraire. On commence au milieu du livre, au lieu de commencer par les premières pages qui contiennent le principe, c'est-à-dire l'école-mère anglaise. La conséquence de cette

étude mal entreprise et mal conduite est qu'au lieu de faire une archéologie architecturale qui classe en éléments constitutifs les écoles dont se composent les monuments d'un pays, on fait, d'après des idées préconçues, une histoire, une description, une monographie quelconque d'un monument, sans que l'auteur sache en faire connaître l'architecture.

L'histoire des monuments d'un pays n'apprend rien à l'architecte de ce qu'il lui importe de savoir. Au contraire, c'est pour lui une cause de confusion quand un auteur s'obstine à lui enseigner l'histoire d'un monument sans lui démontrer les différentes architectures dont il se compose.

Supposons que l'histoire d'un monument se borne à conter qu'il a été commencé vers 1200, terminé vers 1300, détruit par un incendie vers 1500, rebâti en 1525. Quelle utilité aura ce récit pour un architecte ? Que pourra-t-il faire de l'histoire d'un monument si elle n'en fait pas connaître les différents styles ? Il ne pourra absolument en tirer aucun profit.

C'est pourtant la situation où se trouve l'enseignement académique sur le continent. Il possède une histoire, une description, mais il n'a pas une archéologie architecturale où soient classés en éléments constitutifs les différent styles des monuments historiques, bien que ce soit faute de cette archéologie qu'un élève, pensant ses études faites, sort de

l'académie sans connaître les architectures de son pays.

Que l'on étudie les monuments grecs, romains, romans, égyptiens, ou ceux de n'importe quelle branche ou branchette, la méthode à suivre est la même. Il importe de suivre l'ordre généalogique en remontant toujours à la souche.

C'est grâce au plan ou arbre généalogique, et à l'aide de l'archéologie architecturale que nous sommes parvenu à démêler la branchette française entre la branche anglaise. Nous l'appelons à dessein la branchette française, car l'école française forme une toute petite branche du style gothique. C'est ce que nous avons déjà établi. En effet, il est impossible de prétendre que cette école mérite le nom d'école gothique proprement dite. N'est-elle pas une école qui a gardé pour les trois quarts la tige romane continentale dont elle n'a jamais pu s'affranchir ?

Continuons la branche française jusqu'à son extinction. Cette branche ou école se servait d'une grosse colonne romane et celle-ci a été employée plus tard dans le style flamboyant.

Cette grosse colonne est-elle une branchette gothique ? Pas du tout. C'est elle, au contraire, qui a amené la décadence du style gothique. Cette grosse colonne est entrée dans tous les monuments qui ont suivi la période des cathédrales de la

France. On la voit, par exemple, à Sainte-Gudule à Bruxelles et partout en France. On l'emploie encore aujourd'hui dans le style flamboyant.

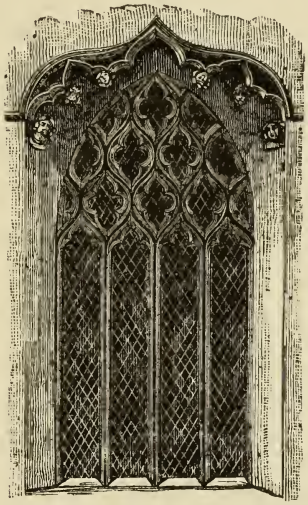


FIGURE 1. — FENÊTRE DE FARINGDON BERKS. — 1320.
PROTOTYPE DE LA FENÊTRE FLAMBOYANTE.

D'un autre côté, la branche anglaise passée en Allemagne a poussé vers l'Autriche, et l'Autriche a fait ses emprunts à l'Allemagne. Le gothique autrichien n'a pas de ressemblance avec la branche française ; preuve qu'il appartient à la souche anglaise en passant par l'école allemande.

D'où il résulte que le pays où l'on a fait croire que les monument français sont de style gothique a été mis à la fois dans l'erreur et dans l'impossibilité de connaître la branche gothique continentale.

C'est ainsi que l'on doit suivre la piste d'une branche depuis le point où elle se détache de l'arbre généalogique jusqu'à celui où elle s'éteint et ne reparaît plus.

Quelques exemples vont servir à démontrer le grand intérêt qui s'attache au véritable enseignement archéologique.

La figure 1 représente une fenêtre qui date de 1320 et qui a été exécutée à Faringdon Berks. Nous donnons cette figure pour compléter l'enseignement de la branche gothique continentale.

Dès qu'une branche s'est détachée d'un arbre généalogique, et que l'on ne connaît pas l'origine d'un ou de plusieurs détails, on doit revenir vers la souche primitive d'où la branche s'est détachée afin d'examiner si les branchettes ne sont pas retournées vers la souche primitive, ainsi que cela arrive dans la vie d'une famille de générations nombreuses.

Il arrive qu'une branche s'est formée sur le continent et qu'elle revient à sa souche un ou deux siècles après pour faire une nouvelle alliance. C'est encore par le plan général et généalogique qu'on pourra en trouver l'origine et la suite.

Ainsi, par exemple, le style flamboyant s'est formé vers 1400, suivant les auteurs du continent.

Si cette date n'était pas inexacte, il faudrait en conclure que la branche continentale est revenue s'allier de nouveau avec la branche anglaise, *decorated*. A la vérité, la fenêtre de la figure 1 n'est pas encore purement flamboyante, mais il est facile de remarquer qu'il y a une préparation et un commencement des formes flamboyantes. Un pareil rapprochement démontre que la branche continentale est retournée au pays de la mère-patrie gothique pour y former une partie du style flamboyant.

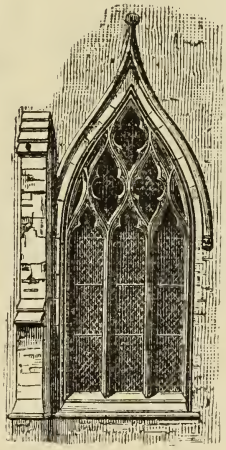


FIGURE 2. — FENÊTRE DE HYGHAM FERRERS, NORTHAMTONSHIRE. — 1350.
PROTOTYPE DE LA FENÊTRE FLAMBOYANTE.

Nous n'entreprendrons le développement de ce style qu'au tome quatrième. Nous ne le soumettons ici que pour exemple en vue d'éclaircir la question de savoir comment un style prend son origine.

Nous représentons dans la figure 2 une fenêtre qui date de 1350. Elle est prise à l'église de Hygham Ferrers, et elle peut être enseignée comme une fenêtre flamboyante. Il n'y a pas à douter que nous n'ayons dans les figures 1 et 2 les fenêtres prototypes du style flamboyant continental.

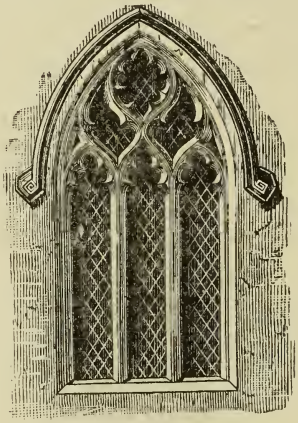


FIGURE 3. — FENÊTRE DE LLAN TYSILIO, ANGLESEY. — 1350.
PROTOTYPE DE LA FENÊTRE FLAMBOYANTE.

On peut juger par là ce que vaut un plan général ou arbre généalogique. On voit par lui surgir le temps où un style s'implante. On voit ce style grandir et se perfectionner. On le voit imité dans plusieurs pays. On le voit enfin, après une certaine période, revenir dans la mère-patrie gothique pour y puiser de nouvelles ressources à l'aide desquelles il produira une troisième ou une quatrième école.

On comprend plus que jamais, par ce qui précède, combien il importe de commencer les études archéologiques par la souche même, dès la première page, et combien il importe de ne pas les commencer au milieu du livre. Connaissant bien l'école gothique à dater de son origine, on connaît bientôt l'origine de ses branches et de ses branchettes.

La figure 3 représente une troisième fenêtre qui date de 1350. On peut voir par cette figure que l'école anglaise était grande à cette époque, puisqu'elle préparait déjà les éléments constitutifs de sa troisième et dernière école *(perpendicular)*, tandis que le continent en était encore à sa première. Cela ne prouve-t-il pas que l'Angleterre a devancé le continent de soixante à soixante-quinze ans ? Les trois premiers tomes de cet ouvrage le démontrent surabondamment.

On a toujours vu le même fait se produire partout et dans tous les temps. Aussitôt qu'un style s'implante dans un pays étranger, il en est déjà à la seconde école dans son pays natal. Cela s'est vu chez les Grecs, chez les Romains, chez les Anglais. Ceux-ci, en 1280, étaient déjà arrivés à la seconde école *(decorated)*, tandis que la France achevait à peine les cathédrales d'Amiens et de Rheims, les

deux monuments où se trouve l'école française ou ce qui en tient lieu.

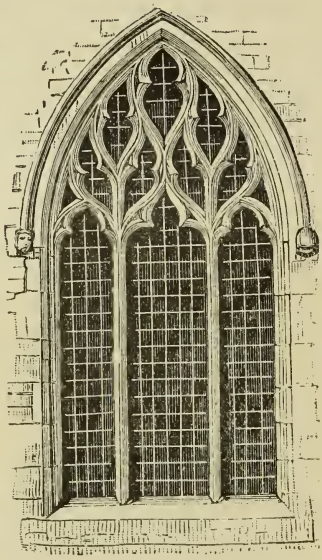


FIGURE 4. — FENÊTRE FLAMBOYANTE DE SALFORD. — 1360.

Outre les trois exemples déjà cités et figurés, il en est un grand nombre d'autres qui établissent que la fenêtre flamboyante a pris naissance dans l'école secondaire anglaise *(decorated)*. En 1320, à Ardley, à Friary, on voit la ligne flamboyante dans les fenêtres à tête carrée. En 1350, elle était en usage à Wissendine, à Raunds, à Buston à la Bischof Palace Chapel, à Norwich, etc.

Dans la figure 4, nous donnons une fenêtre flamboyante qui a été exécutée à Salford dans le Warwickshire. Elle date de 1360. A cette époque, on peut l'affirmer, la fenêtre flamboyante était complètement inventée en Angleterre.

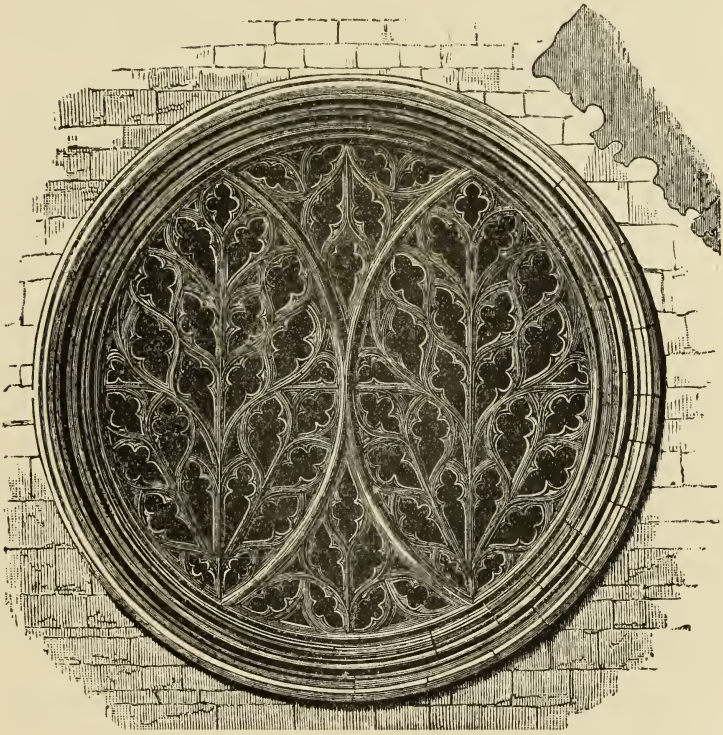


FIGURE 5. — FENÊTRE CIRCULAIRE FLAMBOYANTE.
CATHÉDRALE DE LINCOLN. — 1350.

Leur nombre et leur variété étaient déjà si grands, en 1360, que nous ne saurions les indiquer toutes.

On en voit dans le Northamptonshire, à Oxon, à Rutland, à Sussex, etc. En 1350, la cathédrale de Lincoln avait déjà la fenêtre circulaire flamboyante qui est représentée dans la figure 5.

Sur le continent, on exécutait, en 1450, la fenêtre flamboyante à Falaise, à Beauvais, à Dinant, ailleurs encore. La figure 6 représente celle de la cathédrale de Beauvais.

Voilà des faits à ajouter aux autres pour démontrer qu'il faut étudier chronologiquement les monuments historiques, en les prenant à la souche même dès qu'une branche s'est détachée de l'arbre généalogique.

Cette méthode est si vraie qu'elle s'applique à l'étude des monuments non architecturés, c'est-à-dire aux monuments construits sans architecture. C'est ainsi que les pyramides d'Egypte ont leur suite généalogique et qu'elles veulent qu'on remonte à leur souche si l'on prétend les étudier. Il en est de même des tombeaux lyciens taillés dans le roc, et de tant d'autres monuments non architecturés.

Mais un monument gothique, bâti à différentes époques et en différents styles, est dix fois plus difficile à démêler qu'une pyramide ou un monument sépulcral lycien.

Il ne s'agit ici que d'un raisonnement archéologique non architecturé, et qui pour l'architecte

archéologue sera un rien à démêler. Là, au contraire, c'est l'art porté au plus haut degré à qui l'archéologie architecturale doit se joindre et venir en aide afin de faire tout connaître et tout éclairer.

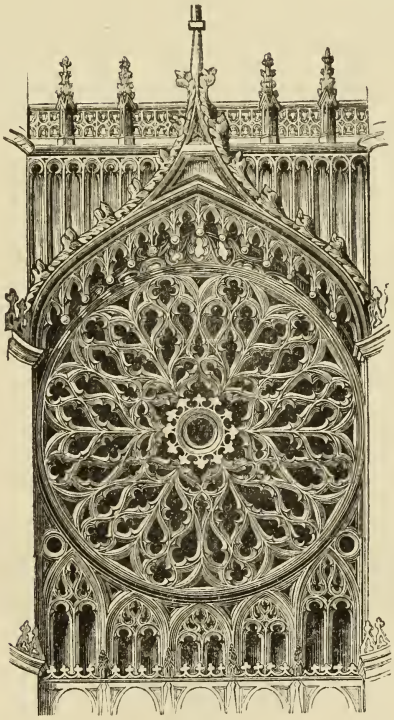


FIGURE 6. — FENÊTRE FLAMBOYANTE. — CATHÉDRALE DE BEAUVAIS. — 1450.

A l'aide du plan généalogique tracé en gros et avec le secours de l'archéologie architecturale, on tirera dix fois plus de fruits des monuments histoques que par la méthode à rebours en usage en

France, en Belgique et généralement partout sur le continent.

On aura toujours à regretter que tant d'écrivains français aient commencé leurs études d'archéologie au milieu du livre au lieu de les avoir entreprises à la première page. S'ils avaient suivi la bonne voie, s'ils avaient couru de suite à la souche, ils auraient connu les monuments gothiques. Leur ignorance a eu les plus funestes conséquences : elle a fait exclure l'enseignement du gothique des écoles de Paris et de toute la France. C'est pour la même raison que tous les élèves des académies les quittent, leurs études faites, sans connaître les monuments de leurs pays.

CHAPITRE VIII

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

VOÛTES DES BAS-CÔTÉS D'UNE ÉGLISE — TRIFORIUM — CLAIRE-VOIE

Avant d'aborder l'étude de la voûte dans l'école française, le lecteur fera bien de voir à la fin du chapitre cinquième, tome premier, comment l'école transitionnelle gothique entendait cet élément constitutif dont le rôle est si considérable dans une cathédrale.

La lecture que nous conseillons servira à mettre en pleine lumière ce que nous allons exprimer rela-

tivement à la voûte française. Celle-ci nous fournira des conclusions en contradiction absolue avec l'opinion que se sont complus à accréditer en France des écrivains qui n'ont jamais étudié qu'en dehors de la vraie méthode applicable à l'école de ce pays. La vérité finit toujours par éclater et nous espérons la faire luire sur ce détail comme sur beaucoup d'autres.

VOÛTES DES BAS-CÔTÉS D'UNE ÉGLISE FRANÇAISE

Il convient d'abord de savoir à quoi l'on peut reconnaître une voûte construite en architecture française et la distinguer d'une voûte construite en style gothique. N'est-ce pas à ses nervures que nous en trouvons le signe et nullement à ses parties inférieures, qui ne sont qu'un remplissage en blocage ou en plâtre ? Voyez la figure 1.

Les nervures de voûte forment les membres de voûte. Elles sont les éléments constitutifs qui répartissent la charge de la voûte vers les quatre points des piliers. Les nervures sont la partie à architecturer, et c'est ce que l'école gothique a si admirablement saisi. Elles sont les membres d'une voûte comme la colonne est le membre d'un temple grec. Les Grecs et les artistes du style gothique l'ont parfaitement compris de part et d'autre.

Pour bien enseigner ce que c'est qu'une voûte romane et faire bien connaître ce que c'est qu'une voûte de style gothique, il convient de remonter un siècle plus haut que l'époque où notre enseignement commence et de nous placer en pleine époque romane. Quand on saura bien la voûte romane, on saisira bien vite le moment où cette voûte se transforme en style gothique.

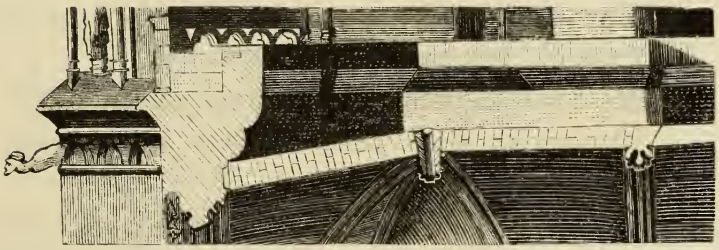


FIGURE 1. — NERVURES D'UNE VOÛTE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Nous commencerons par les voûtes romanes de Notre-Dame de Paris et de l'abbaye de Saint-Denis.

De quoi se compose la voûte de Notre-Dame de Paris et celle de l'abbaye de Saint-Denis ? Ne consiste-t-elle pas en nervures telles que celle qui est représentée dans la figure 2 ? Cette voûte a donc ses moulures en style roman et elle appartient à l'école romane du XIIe siècle.

En effet, ne sont-ce pas les mêmes nervures romanes que l'on remarque dans toutes les cathé-

drales et toutes les églises du XIIe siècle ? Donc, le caractère de la voûte romane est qu'elle a pour moulures un profil en tores à boudins comme le présente la figure 2.

Remontons de l'époque romane jusqu'à l'époque gothique, de 1240 à 1250, quand les cathédrales de Rheims et d'Amiens couvraient leurs bas-côtés, et revenons sur le même développement : de quoi se composent les voûtes de ces deux cathédrales ?

Elles ont les mêmes nervures que Notre-Dame de Paris et l'abbaye de Saint-Denis.

Elles ont les mêmes formerets et les mêmes archivoltes en moulures à boudins que ces deux édifices.

Donc, la voûte de Rheims et d'Amiens est restée voûte romane telle que celle-ci existait au XIIe siècle.

n mouvement ascendant a-t-il été fait par l'école française depuis la construction de Notre-Dame de Paris et de l'abbaye de Saint-Denis, au temps de l'abbé Suger, jusqu'à l'époque où les cathédrales d'Amiens et de Rheims couvraient les voûtes des bas-côtés de l'église ? Quelle différence y a-t-il à signaler, de part et d'autre, dans le style de ces monuments ? Il n'y a à noter ni progrès ni différence de style.

N'y a-t-il pas là, dans cette immobilité artistique, un fait qui doit frapper d'étonnement tous les esprits impartiaux ?

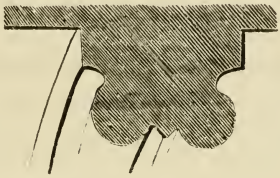


FIGURE 2. — NERVURE ROMANE A BOUDINS DU XIIe SIÈCLE.
NOTRE-DAME DE PARIS ET ABBAYE DE SAINT-DENIS.

Ainsi, voilà un pays que les écrivains que nous avons déjà souvent nommés font passer, depuis 1824, pour avoir inventé l'architecture gothique, et qui, d'après ce qui vient d'être enseigné, non seulement n'a rien inventé, mais encore n'a rien travaillé en gothique pur. En outre, ce même pays n'a jamais connu les éléments constitutifs du style gothique ni les secrets des écoles gothiques. Nous l'avons déjà prouvé et nous le prouverons encore par la suite.

Or, l'invention d'un style, gothique ou autre, n'est pas une chose qui puisse rester cachée. On peut ignorer les noms du premier, du deuxième et du troisième architecte inventeur, et même d'un plus grand nombre encore. Les noms sont perdus. Mais leurs œuvres ne restent-ils pas dans les monuments ? Et c'est là qu'est la grandeur et la

loyauté qui résident dans l'archéologie architecturale en ce qu'elle peut mettre au jour et révéler ce que les siècles passés n'ont pas su découvrir ni discerner parce qu'ils confondaient l'histoire avec l'archéologie architecturale.

On a pu détruire un parchemin, un témoignage quelconque qui indiquait l'auteur de tel ou tel monument primitif d'un style nouveau, mais, en dépit de tous les papiers détruits, il n'en reste pas moins un écrit en ronde-bosse, une langue de pierre taillée par le génie créateur du style, une gravure en relief indiscutable : tout cela, compris par l'archéologie architecturale, aura plus de créance que les manuscrits anéantis n'en auraient mérité.

A l'aide de l'archéologie architecturale, on peut éclaircir ce qu'il y a de plus obscur dans les monuments. Au moyen de cette science, on peut faire refléter des monuments des lumières et des clartés si vives qu'il est permis de remettre les architectures du passé sur un plan plus exact et plus précis qu'on ne le ferait en travaillant d'après les écrits qu'auraient pu laisser les auteurs mêmes de ces monuments.

TRIFORIUM

Le triforium est une balustrade à jour donnant sur la nef, sur le chœur et sur le transept d'une cathédrale ou d'une

grande église. Elle a reçu ce nom d'une galerie ou église supérieure.

On peut voir comme exemples de ces galeries l'église de Noyon et Notre-Dame de Paris.

Pour bien enseigner l'école française, nous remontons toujours à l'origine de chaque détail. Cette méthode nous paraît indispensable pour faire connaître à l'élève la valeur du détail qu'il étudie. Elle est d'ailleurs celle qui lui plaît le mieux : il sent qu'elle lui procure la satisfaction de tout comprendre et que cela serait impossible autrement.

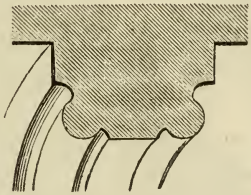


FIGURE 3. — MOULURE A BOUDINS DES ARCHIVOLTES, STYLE ROMAN. NOTRE-DAME DE PARIS.

Nous prendrons pour souche généalogique le triforium de Notre-Dame de Paris. Nous irons de là, chronologiquement, à celui de la cathédrale de Rheims.

Voyons de quoi se compose le triforium de Notre-Dame de Paris. Il est fait d'arcades ogivales en style roman. Les colonnettes sont romanes. Elles reposent sur une base romane, et sont garnies

d'un chapiteau roman. Elles soutiennent des arcs-ogivaux romans. L'archivolte est architecturée avec une moulure comme celle que représente la figure 3, la même qui architecture les arcades ogivales du rez-de-chaussée.

On le voit, l'alphabet du triforium de Notre-Dame de Paris est tout entier du XIIe siècle et il appartient à l'époque romane la plus pure.

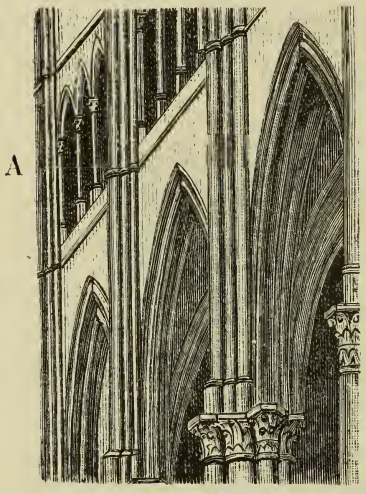


FIGURE 4. — TRIFORIUM DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Voyons maintenant le triforium de la cathédrale de Rheims et établissons sur la figure 4, qui le représente, la composition du style dans lequel il est formé.

Les colonnettes romanes, A, avec une base et un chapiteau romans, supportent des arcs-ogivaux

romans dont les archivoltes ont reçu les mêmes moulures romanes que celles de la figure 3.

Tout le triforium de la cathédrale de Rheims est roman ; il est aussi roman que celui de Notre-Dame de Paris et que les triforiums de toute la France de la période romane. C'est le même triforium roman qui existe aux cathédrales de Chartres, de Dijon, de Sens, d'Auxerre, etc.

Conséquemment, le triforium de la cathédrale de Rheims devra être enseigné comme un triforium roman du XIIIe siècle, et non pas comme un triforium gothique. Il ne pourrait en être autrement par les raisons que nous allons exposer.

Un triforium en style gothique doit incontestablement sortir d'une souche gothique. Il doit avoir nécessairement repoussé le contact des moulures à boudins. La colonnette a été rejetée. La base et le chapiteau portent la marque certaine du style gothique. L'arcade pourrait être une arcade ogivale, mais à la condition d'être une arcade ogivale gothique.

Il faut encore que le tout, dans ce triforium, porte le signe d'un affranchissement complet du style roman et que la moindre trace de celui-ci n'apparaisse nulle part. Dans ces conditions, le triforium sera gothique.

Il le sera, quel que soit le choix auquel on se sera arrêté pour l'arcade. En effet, que l'arcade

soit ogivale, ou trilobée, ou polylobée, le triforium sera de style gothique.

Le triforium de l'école française sort d'une souche romane. Il porte l'empreinte indélébile de sa souche. Le tout a été compris d'après un programme roman, et l'on ne s'est jamais servi pour le faire d'un programme transitionnel vers le style gothique. La France, d'ailleurs, ne pouvait pas composer un triforium en style gothique par la raison bien simple qu'elle en ignorait les secrets.

D'où il faut conclure que les deux écoles en présence au XIIe siècle, la romane et la gothique, émanant de deux souches diverses, ont eu chacune un génie différent et qui a travaillé séparément et selon l'école aux secrets de laquelle il avait été initié. Tous les monuments historiques sont là pour attester cette vérité.

n triforium vraiment gothique est celui de la figure 5. C'est celui de la cathédrale de Cologne.

Analysant ce grand et beau détail, nous y trouvons des arcades trilobées, une broderie telle qu'il y en a une dans les fenêtres, des colonnettes accouplées, des bases et des chapiteaux gothiques, des archivoltes ayant les mêmes moulures que les archivoltes de la nef.

Tout dans ce triforium représente le même ordre d'idées que celui qui a servi à composer les autres parties de l'église.

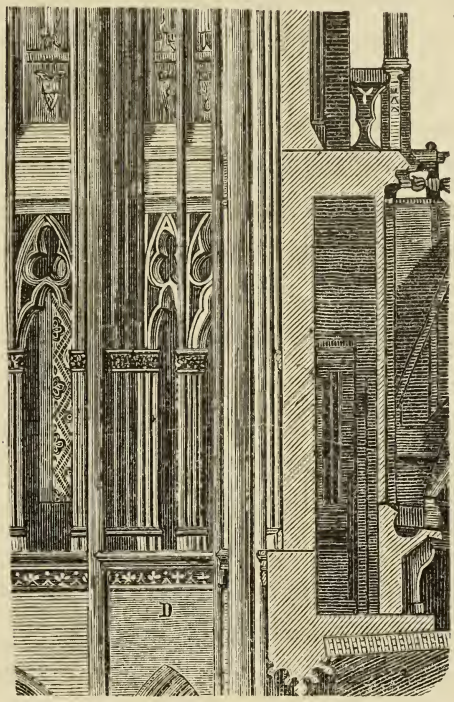


FIGURE 5. — TRIFORIUM DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

C'est de cette manière que l'école allemande a composé le triforium de sa cathédrale. Ainsi le programme de l'école gothique prescrivait que les mêmes broderies qui seraient aux fenêtres fussent répétées dans le triforium. Eh bien, l'école allemande n'a pas manqué à cette prescription ; elle a

exactement suivi cette condition du programme, et il en résulte un triforium d'une correction parfaite et d'une beauté incomparable.

C'est la poésie dans la pierre ! Pindare n'est pas plus divin, David plus solennel, Shakespeare plus pathétique, Bach plus majestueux que le poète en ronde-bosse de la cathédrale allemande !

Qui rêvera un spectacle plus religieux que le *De profundis* et le *Dies iræ* entendus dans la cathédrale de Cologne ? le monument aussi sublime que le chant !

La cathédrale de Cologne, le sublime en pierre !

Le triforium français n'offre pas d'analogie avec la broderie des fenêtres. Ce détail est tout simplement, dans l'école française, une arcade ogivale romane du XIIe siècle, qui est restée romane dans le XIIIe et même jusqu'aujourd'hui, toujours architecturée en boudins.

Le triforium français n'a donc jamais présenté l'aspect d'une balustrade. Il est toujours resté matériel, massif, sans qu'on ait jamais tenté de le transformer en balustrade.

Nous disons bien balustrade et nous le disons à dessein, comme la vraie définition du triforium gothique. Le triforium gothique n'est pas autre

chose. Il est un détail qui sert à remplir l'emploi de balustrade.

C'est ainsi qu'au XIIIe siècle, lorsque l'usage des galeries supérieures fut supprimé, le triforium ancien se transforma dans le style gothique par une balustrade telle que celle de la figure 5 : l'ancienne galerie fut remplacée par un passage entre les murs. Le nom de triforium fut donné à la fois à la balustrade et à ce passage.

La France, au lieu de suivre le même mouvement ascendant que les écoles gothiques, a gardé les anciennes formes du triforium comme si les anciennes galeries du triforium existaient encore. C'est ainsi que l'on peut expliquer comment les triforiums romans ont été maintenus pendant le XIIIe siècle dans un certain nombre de cathédrales, par exemple à Chartres, à Dijon, à Sens, à Auxerre, etc.

Le peu de raisonnements que nous avons appliqués au triforium prouvent à leur tour que l'école française est sortie d'une souche romane dont elle n'a pu s'affranchir faute d'un programme transitionnel vers un style déterminé d'avance. Nos raisonnements prouvent également que le triforium de la cathédrale de Rheims peut être compris

dans ce nombre des éléments constitutifs de l'école française.

Nous engageons l'architecte à se servir du triforium de Rheims pour composer une église dans le goût de l'école française. Nous l'engageons, au contraire, à ne pas l'employer du tout pour composer un projet d'église de style gothique. L'école-mère gothique a son triforium, l'école allemande a le sien ; l'école française doit donc aussi avoir cet important détail.

Nous donnons dans la figure 6 le triforium de la cathédrale d'Amiens. Il n'y a pas à aller chercher bien loin son origine.

Ce détail à Amiens n'appartient pas à l'école française. Il y est venu de la même souche que celui de l'abbaye de Saint-Denis. Autre fait, signalons-le en passant, qui montre ce que vaut l'étude suivie d'après un plan généalogique tracé en gros et d'avance.

Nous avons déjà dit que c'est vers 1242 que l'abbaye de Saint-Denis et Notre-Dame de Paris se greffaient de gothique anglais. Cette greffe consistait en arcs-boutants, fenêtres, balustrades, pinacles et contre-forts.

La cathédrale d'Amiens suivait la même pratique d'emprunt à l'école primaire anglaise *(early)*,

ainsi que l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles. On en faisait autant à Trèves et même à Cologne.

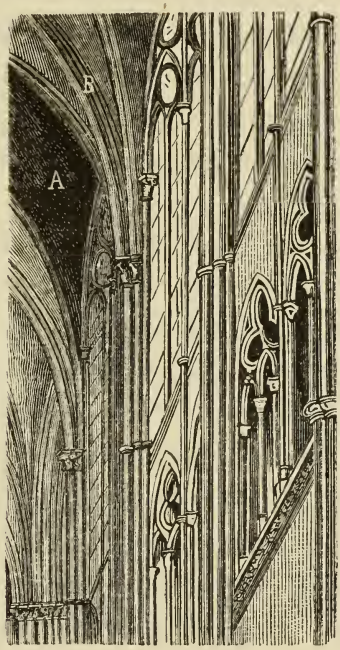


FIGURE 6. — TRIFORIUM DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

A Amiens, le triforium gothique fut placé comme à l'abbaye de Saint-Denis, parce qu'on y élevait ces parties dès la base, successivement dans l'ordre voulu par l'art de bâtir. Il n'en a pas été de même à Notre-Dame de Paris, qui n'a pas été élevée dès la base, mais où l'on a démoli autant que possible de l'ancienne église, pour remplacer les fenêtres romanes par des fenêtres gothiques,

ainsi que pour revêtir l'extérieur d'arcs-boutants, de balustrades et de pinacles.

Démolir un triforium roman eût été presque impossible. Il eût mieux valu démolir toute l'église et c'est pour cette raison que Notre-Dame de Paris a gardé son triforium roman, tandis que l'abbaye de Saint-Denis et la cathédrale d'Amiens ont adopté le triforium gothique.

Bien que le triforium de la cathédrale d'Amiens ait une arcade trilobée, ce détail a déjà subi une altération qui lui enlève la qualité de gothique pur. L'architecte l'a soumis à une transformation qui l'entache d'un défaut. Cette transformation provient de ce que l'architecte ignorait les moulures gothiques et qu'il a employé les moulures romanes.

Toutefois, de même que l'école primaire anglaise *(early)* a son triforium, l'école française doit avoir le sien, et nous dirons qu'il faut laisser à la première de ces écoles le triforium d'Amiens et de l'abbaye de Saint-Denis. Il est à Saint-Denis et à Amiens gothique primaire anglais, dans toutes les parties, à l'exception de celle des moulures, qui sont tant soit peu romanes.

ar la classification inattendue que nous venons de faire, on peut apprécier combien il est difficile de démêler deux écoles qui se sont formées à la fois et qui ont été exécutées

en même temps ; deux écoles qui sortent l'une d'une souche gothique, l'autre d'une souche romane.

Il est permis par là de juger comment il faut interroger détail par détail, masse par masse, avant de démêler non seulement ce que les anciens auteurs de cathédrales ont confondu, mais encore ce qui a été ajouté à cette confusion par les auteurs modernes.

Ainsi, par exemple, pendant que l'on construisait l'intérieur de la cathédrale d'Amiens en bases, en piliers, en chapiteaux et claire-voie romans, on bâtissait l'extérieur en gothique, avec les éléments suivants : contre-fort, arc-boutant, pilier-boutant, fenêtre et gablet, balustrade et pinacle. Tout le monde l'admettra, une si grande confusion de tous les éléments constitutifs a rendu l'analyse archéologique extrêmement difficile.

On a fait plus à l'époque où le gothique a commencé à entrer dans l'école française. On changeait la fenêtre romane en gothique : changement facile et qui pouvait se faire sans nuire à la solidité de l'édifice. Mais il ne se faisait pas partout. C'est ainsi qu'à Notre-Dame de Paris, à qui toutes ces remarques s'appliquent, l'ancienne fenêtre romane a subsisté dans les transepts. Il en est de même de l'ancienne corniche romane que l'on aperçoit au comble.

Il en est de même encore à la façade ; une base romane s'élève jusqu'au point où commence le gothique anglais de la cathédrale de Lincoln.

Enfin, il est facile à voir qu'à une certaine époque Notre-Dame de Paris a reçu un habillement nouveau et différent de l'autre. Cathédrale romane à l'intérieur, elle reçut à l'extérieur un habit en style gothique primaire anglais *(early)*.

Ce second vêtement gothique se comprend. Mais ce qui est tout à fait incompréhensible, c'est que le même jour, à la même heure, on construisait l'intérieur en roman, et l'extérieur en gothique. Une pareille opposition, une telle juxtaposition de deux styles surpasse toute imagination et déroute tout jugement. On ne sait ce qu'on doit penser d'un si impardonnable contraste. Il faut, semblerait-il, que le pays n'ait pas eu même un semblant d'école et qu'il ait fait élever ses églises par de simples maçons. Les monuments sont là qui parlent, et l'analyse archéologique sait tout démêler.

CLAIRE-VOIE

La claire-voie est la partie la plus élevée de la nef principale. Elle est aussi la partie la plus utile d'une église bien ordonnée. Une église à claire-voie est dix fois préférable à une église qui n'en a pas. Elle reçoit dans le haut la

chaleur et les miasmes des fidèles assemblés en foule. La chaleur et les miasmes tendant toujours à monter, une église pourvue de cet élément est bien plus agréable qu'une église qui en est privée.

Une église sans claire-voie est malsaine, étouffante, et elle sort du plan d'une église bien ordonnée. C'est pendant la période de la décadence de l'art qu'on en a vu construire le plus grand nombre.

Aussi le véritable style oblige-t-il à faire une église à claire-voie. En outre, n'est-ce pas à une église à claire-voie que le style gothique a pris naissance ?

En effet, qui a fait naître l'arc-boutant, et les piliers-boutants, et les pinacles, et tant d'autres détails ?

C'est l'église à claire-voie qui les a produits.

Ne doit-on pas, en conséquence, garder autant que possible à toute église la forme qui a déterminé la création d'un style ?

Si l'on prétend faire autrement, ne s'expose-t-on pas à commettre beaucoup de fautes, et surtout des vices de construction ?

C'est ainsi, par exemple, que les plus grands défauts de l'église de Laeken, près de Bruxelles, proviennent de ce que l'architecte qui n'a jamais connu la valeur d'une église à claire-voie ni su discerner la différence qu'il y a entre cette église-là et une autre sans claire-voie. Sans cela, il

eût pu composer des membres suffisants pour résister à la pression voulue pour maintenir l'église.

Nous nous trouvons justement ici à un point très intéressant et qui permet non seulement de continuer ces raisonnements, mais encore de produire des exemples.

Nous avons dit plus haut que la claire-voie avait fait naître les arcs-boutants, les piliers-boutants, les pinacles, etc. Il en a été de même du temple dorique grec dont l'architecture a pris naissance au temple en bois des Doriens.

Cela nous démontre que dès qu'un style prend racine à une forme de temple, il faut rester dans cette forme de temple. Car, si nous nous demandions s'il est possible d'appliquer le dorique grec à une cathédrale à claire-voie du temps du moyen âge, nous apercevrions tout de suite l'absurdité d'une pareille proposition.

Donc, il reste établi que l'on doit conserver et maintenir la forme de la cathédrale, forme à laquelle un style a pris naissance, et pour laquelle il a fallu inventer des membres.

Les membres, en effet, que nous avons rappelés plus haut, ont été imaginés et créés pour élever une église à claire-voie et non pour bâtir une église qui serait privée de ce détail.

Dès qu'on s'écarte du plan primitif du style, arc-boutant, pilier-boutant, pinacle n'ont plus de raison d'être, et l'on ne fait qu'une église imparfaite et pleine de vices de construction.

Donnons un autre exemple. Le XVe et le XVIe siècle nous ont laissé différentes formes d'arcs, tels que l'arc à anse de panier, l'arc-tombé, l'arc-à-ogive tronqué, l'arc-en-accolade, l'arc-déprimé, l'arc-à-platte-bande, etc.

A quoi faudra-t-il attribuer ces différentes formes d'arcs, si ce n'est à une déviation du style gothique né à la cathédrale ?

En effet, ces formes d'arcs si diverses sont nées à des applications qu'on a faites du style gothique à des maisons et à des constructions civiles.

Les maisons réclamaient d'autres membres, surtout des membres moins massifs, que ceux qui sont employés à une église. Les membres de maisons furent donc architecturés en style gothique civil. C'est ainsi que surgirent en grand nombre les formes d'arcs-ogivaux propres aux constructions civiles, et que naquirent des formes d'ogives fort différentes, par exemple, de celles du style gothique de l'école allemande, née à une cathédrale à claire-voie.

En résumé, l'architecture gothique proprement dite ayant été inventée à une cathédrale à claire-

voie, il faut conserver et maintenir l'emploi du plan primitif, de même que l'emploi du style, ce que nous avons suffisamment développé dans le tome deuxième.

Pour l'autre style qui s'est formé à des constructions civiles, ce style doit être réservé au genre de construction qui l'a fait naître. Dans le tome suivant, le lecteur verra plus amplement en quoi consiste la différence des deux styles flamboyants, qui doivent être appliqués chacun au genre de construction pour lequel ils ont été créés.

Si nous cherchons à déchiffrer les claires-voies romanes et les claires-voies gothiques, trouverons-nous à les distinguer les unes des autres ? Il y a certainement une séparation entre elles, et comme tous les autres détails, la voûte romane s'est transformée en devenant voûte gothique. Nous reconnaîtrons les unes des autres aux nervures qui ont rendu architecturales les voûtes de l'un et de l'autre style.

Si nous regardons la composition des nervures de la claire-voie de Notre-Dame de Paris, nous trouvons qu'elles sont faites de deux boudins romans, les mêmes dont on a fait usage à l'abbaye de Saint-Denis, au temps de l'abbé Suger. Cela

établit que la claire-voie de Notre-Dame de Paris est en style roman, comme tout son style, à l'intérieur, est du XIIe siècle.

Enfin, dans quel style est composée la claire-voie de la cathédrale de Rheims et de tant d'églises élevées à la même époque dans toute la France ? Est-elle, encore une fois, composée dans le style gothique ? Il n'en est rien et la claire-voie est partout en style roman, à l'exception de la fenêtre gothique qui était venue de l'Angleterre, et qui remplaçait, à peu près à la même époque, la fenêtre romane de la claire-voie, à Notre-Dame de Paris, à l'abbaye de Saint-Denis, à Amiens, et à tant d'autres cathédrales et églises de la France.

CHAPITRE IX

PARALLÈLE D'UN MONUMENT DE GRANDE VALEUR ET D'UNE CONSTRUCTION DE NON-VALEUR

Un monument de valeur est un composé des membres et des formes architecturales où tout est porté à un degré de perfection si élevé qu'il est impossible d'en reculer une ligne si petite qu'elle soit sans rompre l'harmonie et la concordance qui doivent régner dans l'ensemble de tout monument.

Dans un monument de valeur, chaque détail doit être un composé de lignes géniales, et prendre une place prédestinée, une place établie par un

raisonnement architectural, une place que le cœur et le sentiment artistique semblent avoir déterminée.

Tout monument de valeur présentera à la postérité l'œuvre d'un génie remarquable. Il servira à perpétuer la gloire et le génie d'une nation. C'est peut-être là le plus grand résultat qu'il y a lieu d'en tirer. En effet, pour les peuples éteints, leurs monuments sont souvent toute l'histoire, l'unique histoire qu'ils transmettent à la postérité. Ne sont-ils pas pour celle-ci une académie archéologique en pierres, un musée d'antiquités architecturales, toute une architecture résumée dans un tout ? Le monument n'est-il pas un tout composé de détails et qui résume toute l'architecture d'un pays ?

Au contraire, une construction de non-valeur rappelle à la postérité une époque de décadence de l'art au temps passé, elle rappelle une époque sans enseignement et sans école, (une école telle que nous l'entendons), et qui a bâti des académies au lieu d'avoir formé des professeurs. Elle porte l'empreinte d'une époque qui ne manqua pas d'argent, mais qui fut dépourvue d'une instruction académique bien raisonnée.

Un monument de valeur est à la fois la richesse d'un pays et celle de l'enseignement. Il attire les

étrangers et il rapporte ce qu'il a coûté. L'élève académique peut aller à lui et lui demander l'instruction qui se trouve renfermée dans son ensemble de pierres. Chaque région d'un pays ayant son monument, pourra s'en servir. Celui-ci même, à défaut d'académie, ne pourra-t-il pas servir d'école ?

Un monument de cette classe ne porte-t-il pas d'ailleurs l'empreinte d'une grande époque ? Ne rappelle-t-il pas la splendeur d'un art disparu ? N'est-il pas le témoin muet d'un grand peuple artiste ? Ne perpétue-t-il pas la grandeur d'une nation éteinte pour l'éternité ?

Par contre, une construction de non-valeur a tous les vices imaginables ; pas un membre n'y est à sa place, rien n'y est établi comme il faut, la moindre ligne géniale y est introuvable. En outre, les éléments constitutifs d'un style n'y ont pas eu place. La valeur d'un membre y a toujours été méconnue. Elle n'est qu'un mélange confus de plusieurs styles. L'harmonie et la concordance n'apparaissent nulle part. Tout est confondu. Le tout est comme un fagot que l'on composerait de fragments de styles qui seraient ficelés ensemble et de telle sorte qu'il soit impossible de les démêler. C'est un amalgame de styles dont le tout forme un imbroglio architectonique et dont le plan est un dédale.

La description que nous faisons d'un monument de non-valeur semble faite de souvenir. Nous pourrions, s'il en était besoin, citer le monument qui nous l'a dictée. Plus d'un lecteur, les lecteurs belges surtout, sauront bien reconnaître la construction que nous avons eu en vue. C'est une construction de non-valeur, malgré les cinquante millions qu'elle a coûtés à un petit peuple, plus riche aujourd'hui qu'artiste, parce qu'il est comme les autres nations dans l'ignorance la plus complète de l'archéologie architecturale.

Un monument de valeur est un enseignement en ronde-bosse. Il a sa grammaire et son alphabet de pierre. Il contient une école-modèle, il est lui-même cette école. Il contient les éléments constitutifs en nombre suffisant pour former un style entier.

Le professeur académique peut aller s'y instruire avec ses élèves. Il n'aura nulle faute à leur faire remarquer. C'est l'œuvre d'un artiste de génie qu'il leur fera contempler et étudier. Chaque détail est en lui-même un chef-d'œuvre d'un genre sans exemple et comparable seulement à ce que l'art grec de la bonne époque a produit de plus beau. Le tout du monument est un résumé d'œuvres d'une splendeur inimitable. C'est un

ensemble de perfection qui ne s'est vu que deux fois dans l'histoire de l'art et qui ne s'est montré qu'aux temples grecs et à la cathédrale de Cologne.

Une construction de non-valeur est l'œuvre d'un architecte sans étude, qui est sorti d'une académie sans connaître les éléments constitutifs d'un style. Ce qui constitue une architecture complète est une matière qu'il ignore, et lui-même n'est rien de plus qu'un dessinateur.

De plus, il ne sait pas établir un détail par un composé de lignes géniales, et par cela même qu'il ne sait pas tracer une telle ligne, il lui serait impossible de rassembler le tout d'un monument. Ne trouvant pas en lui la force nécessaire pour la produire, et attendu qu'il en faut plusieurs pour créer seulement un détail, il résultera de son travail une construction pleine de vices ; les entre-arcs seront mal compris et rien ne pourra servir à un enseignement puisque le tout sera l'image d'un véritable chaos.

Un monument de valeur rappelle le grand génie d'un peuple. Il évoque le souvenir des hommes illustres qui y ont mis la main. La postérité est fière de montrer l'œuvre du passé. C'est la marque du génie des temps passés. On y voit écrit en ronde-bosse l'œuvre inimitable, l'œuvre d'une grandeur incommensurable, l'œuvre dont chaque fragment vaut, pour ainsi dire, son pesant d'or.

Une construction de non-valeur a honte de se montrer à la postérité. La postérité la cache au lieu de la montrer. Le travail de l'homme d'élite ne s'y fait pas sentir. Elle sera sans profit dans l'enseignement présent ou à venir. Elle ne pourra servir que pour école des défauts, car il n'est pas inutile de démontrer les défauts.

La destination d'une construction de non-valeur est on ne peut plus facultative. Son auteur n'ayant jamais bien su ce qu'il faisait, la destination est plus ou moins indéterminée, et il est beaucoup de ces constructions qui peuvent indifféremment servir ou pour une église, ou pour une bourse, ou pour une école, ou pour un palais de justice, ou pour un cercle.

Une construction de non-valeur indique à la postérité une époque qui s'est ruinée en travaux pitoyables et qui a disparu sans laisser un seul témoignage de sa grandeur. Elle aura été, comme la nôtre, une époque de bruit et de fracas.

L'art est absent de cette construction-là. Le tout est un composé de pierres empilées, la construction manque d'entre-arc, le sculpteur a été chargé d'éblouir le public, l'immensité et l'énormité attirent les regards du badaud, et repoussent ceux de l'artiste. Cette monstruosité s'est élevée sous l'effort de la camaraderie. Elle a coûté quatre fois plus qu'un monument de grande valeur.

C'est l'époque moderne qui aura fourni la plus forte quantité de constructions de non-valeur

Quelques exemples feront mieux comprendre ce que sont et un monument de valeur et une construction de non-valeur.

La figure 1 représente un dais de la cathédrale de Chartres. Analysons ce dais et cherchons ce qui le compose.

Ce dais est-il autre chose qu'un composé de fragments de colonnes, empilés les uns sur les autres ? En bas, une plinthe avec des panneaux losangés garnis d'une rosace ; au-dessus, une manière de chapiteau, A, puis un rouleau de colonnes, D, enfin un deuxième chapiteau, B.

Nous nous étonnons qu'on ait imaginé de pareilles choses. Quel mérite peut-on trouver dans cette composition ? Celle-ci ne consiste-t-elle pas dans un empilement de fragments de colonnes et de chapiteaux ficelés ensemble ? Quel nom donnera-t-on à un dais semblable ? Serait-il permis de le rattacher à l'art ? Comment l'a-t-on admis dans une cathédrale ? Qui a commis ce gâchis prétentieux ? Ne doit-on pas se refuser à y voir le travail d'un architecte ?

En somme, c'est un détail sans nom, qui n'aurait jamais dû être exécuté et qui prend place parmi les détails d'une construction de non-valeur.

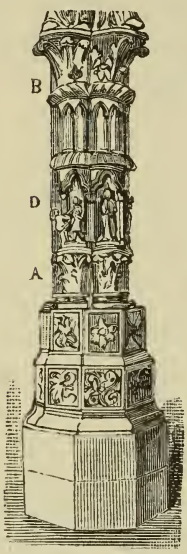


FIGURE 1. — DAIS DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

On voit, dans la figure 2, le contraste du détail précédent. Elle représente un dais de la cathédrale de Cologne. Comparons ces dais de Chartres et de Cologne, et étudions la différence qu'il y a entre eux.

Le dais de la figure 2 n'est-il pas un piédestal qui n'a pu être produit que par un architecte de génie ? Est-il autre chose qu'une de ces rares et belles formes architecturales que le cœur a pu seulement sentir et créer ?

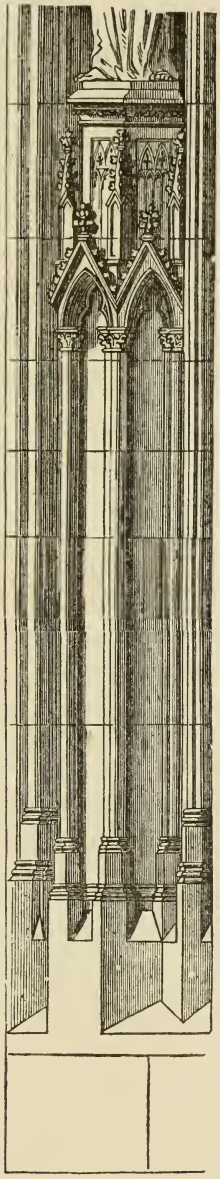


FIGURE 2. — DAIS DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Ce dais n'est-il pas encore une de ces formes portée à un degré de perfection si élevé que nul ne trouverait à y reprendre ni à y faire la moindre correction ? N'est-il pas un détail dont aucune ligne ne pourrait être reculée sans détruire l'harmonie et la concordance du piédestal ?

Enfin, n'est-il pas un détail qui consiste en un composé de ces lignes géniales dont il faut un certain nombre pour faire le tout d'un monument de valeur ?

Les Grecs et les Romains avaient quantité de détails de grande valeur. Ces détails, autrefois rassemblés et comme résumés dans un tout, aujourd'hui qu'ils sont tous dispersés et beaucoup à l'état de fragments, n'excitent-ils pas toujours la même admiration ? Ne sont-ils pas gardé dans les musées avec le même respect que les reliques dans une église ?

Le dais de la figure 1 présente une forme impossible. C'est un enfantillage qui n'a rien de commun avec l'œuvre d'un architecte sérieux. Le chapiteau a toujours été chez les Grecs et chez les Romains le final d'une colonne. Ils n'auraient jamais songé à superposer deux chapiteaux. Jamais un Grec ni un Romain n'auraient osé produire des choses pareilles au dais de la cathédrale de Chartres.

Le dais doit être un piédestal, et il peut être comme ceux des cathédrales de Rheims et d'Amiens.

Mais nous nous refusons à admettre un dais tel que celui de la cathédrale de Chartres, que nous n'hésitons pas à classer parmi les détails de non-valeur.

A la fin du moyen âge, on a élevé des monuments de valeur et des constructions de non-valeur, et c'est là une des choses que nous avons voulu enseigner, comme le professeur de peinture et le professeur de sculpture signalent les tableaux et les statues de valeur et les toiles et les marbres de non-valeur.

De même que nous indiquons la cathédrale de Cologne comme un modèle accompli, et que nous le présentons pour le chef-d'œuvre par excellence, de même le professeur de sculpture proclame la période de Phidias pour la plus grande époque de la statuaire dans tous les temps et dans tous les pays ; de même encore le professeur de peinture élève les regards des jeunes artistes vers la grande constellation des peintres et vers chacun des sept astres qui la composent : Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, le Titien, le Corrège, Rubens et Rembrandt ; cinq Italiens, un Flamand, un Hollandais.

Les Grecs avaient un canon connu sous le nom de canon d'Alexandrie et qui ne manquait pas d'une

certaine analogie avec les canons de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ils nommaient ainsi une liste de leurs auteurs classiques qui avait été dressée par Aristophane de Byzance et par Aristarque. Ce canon a le mérite de nous faire connaître ceux de leurs écrivains que les Grecs considéraient eux-mêmes comme les plus grands. Il y avait le canon des poètes épiques, celui des poètes tragiques, celui des orateurs, celui des philosophes, etc.; ce dernier, par exemple, contenait cinq noms seulement : Platon, Xénophon, Eschine, Aristote et Théophraste.

Combien il est à regretter que les Grecs n'en aient pas fait autant pour toutes les branches des Beaux-Arts ! Nous aurions le canon des architectes, le canon des sculpteurs, le canon des peintres, le canon des musiciens de la Grèce. Les Romains eussent peut-être fait les mêmes canons, et si le moyen âge, dans sa modestie extrême (Jean Van Eyck se considérait artisan), n'a jamais songé à faire le canon de ses monuments, c'est une des tâches que l'archéologie architecturale pourra entreprendre et qu'elle saura accomplir.

La figure 3 représente un chapiteau détestable exécuté dans la cathédrale d'Auxerre. Voyez ce détail sur la figure,

et si vous allez à Auxerre, voyez tout ce qui a été exécuté dans cette église.

En analysant ce détail, vous devez y reconnaître un œuvre des plus défectueux. D'abord, il se trouve au-dessus de l'abaque une feuille dont il est absolument impossible de s'expliquer la raison d'être. Nous nous demandons ici, comme plus haut à Chartres, si ce travail peut avoir été fait par un architecte sérieux. C'est un enfantillage d'une puérilité excessive et qu'on fera bien de ne jamais imiter.

FIGURE 3. — CHAPITEAU DE LA CATHÉDRALE D'AUXERRE.

En second lieu, la colonne qui a pour chapeau ce chapiteau extraordinaire est d'une hauteur démesurée. Tout dans ce détail est de la même main et a un caractère tellement impossible que

nous avertissons l'élève-architecte sérieux de se tenir en garde à l'endroit de si grands défauts. Peu à peu, il doit en venir à être aussi sensible aux défauts qu'aux qualités.

C'est ainsi qu'il apprendra à les éviter dans ses compositions. S'il les percevait indifféremment avec les qualités, il y aurait à douter de sa vocation. Mais s'il les ressent, au contraire, avec une certaine irritation, tandis que les qualités lui causeront une certaine chaleur, il y a beaucoup à espérer de lui : le feu sacré pourra le toucher à son heure.

Voilà de quelle manière nous devons étudier les monuments, afin d'apprendre à connaître aussi bien le laid que le beau dans les arts.

Pour saisir le beau et le laid dans les arts, et pour en venir à sentir de la répugnance pour tout ce qui est laid, on pourra suivre la voie que nous avons tracée dans le huitième chapitre du tome premier et faire ses études architecturales d'après la méthode qui s'y trouve exposée. L'architecte qui se livrera à l'enseignement qui se trouve là prescrit apprendra sans difficulté les monuments de valeur et il en viendra à éprouver une répugnance invincible pour les constructions de non-valeur. En résumé, il

saura percevoir le beau et déchiffrer le laid. Il saura infailliblement les discerner l'un de l'autre.

Les Grecs et les Romains sont tombés successivement dans la décadence. Pourtant il ne s'est jamais vu chez eux des choses analogues à celles des figures 1 et 3. La décadence grecque nous a laissé des monuments qui étaient loin de valoir le Parthénon d'Athènes. Mais quelle que fût la décadence, un Grec n'aurait pas osé poser un chapiteau au milieu d'une colonne, ni composer une colonne de pièces et morceaux.

Un Grec encore aurait composé un dais, supposons qu'il l'eût fallu, mais le chapiteau s'y serait trouvé à sa place et comme il a placé ce détail à un temple aujourd'hui en ruine et dont nous ne cessons d'admirer le rare mérite.

La figure 4 représente un baldaquin; ce précieux détail sert d'auréole autour de la tête d'un saint. Voyez cette partie et comparez-la aux baldaquins des cathédrales de Chartres, d'Amiens, et d'autres églises de la France. Trouverez-vous quelque ressemblance entre ces derniers et celui de la figure 4 ? Il n'y en a aucune, ils sont même le contraste de celui-ci.

Voyez sur cette figure comment chaque gablet a été combiné. Voyez-y comment les rampants

des gablets se trouvent appuyés, et comment la figurine a sa place prédestinée sur le piédestal composé exprès de même que les petits pinacles.

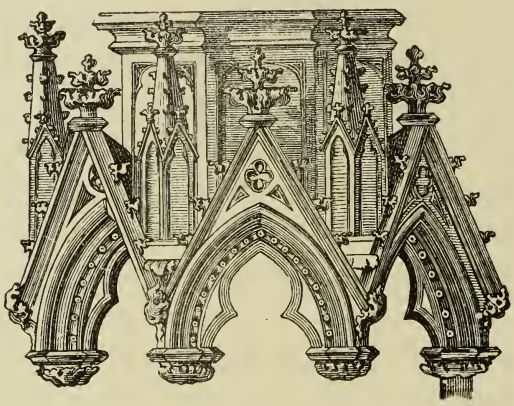


FIGURE 4 — BALDAQUIN DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Prenez l'ensemble de cette composition et comparez-la aux baldaquins de l'école française. Que trouverez-vous dans cette comparaison ? Vous reconnaîtrez avec nous la haute supériorité du détail de la figure 4. Vous reconnaîtrez qu'il appartient à un monument de la plus grande valeur et que c'est l'œuvre d'un architecte de génie, car il n'y a que le génie pour savoir tirer de rien la composition d'un objet qui sera dans tous les temps proclamé un chef-d'œuvre.

En effet, il n'y avait que le génie qui pût composer en pierre une chose aussi immatérielle, aussi

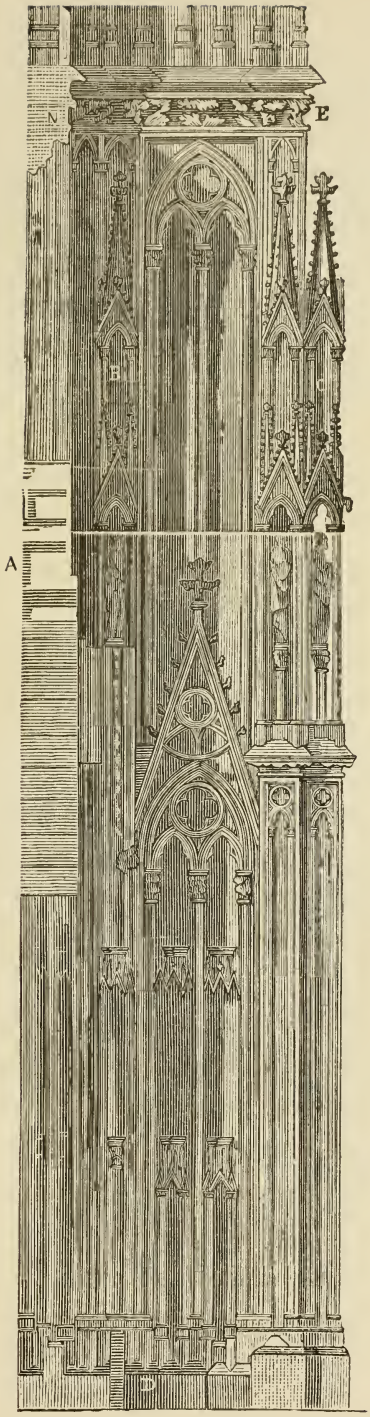


FIGURE 5. — CONTRE-FORT DES TOURS DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

impondérable et aussi poétique que l'auréole d'un saint. Il fallait aussi le génie pour composer un piédestal si pur, si gothique, si beau. Enter un piédestal sur une plinthe biseautée en vue de l'affranchir en entier du style roman est un effort dont le résultat a surpassé tout ce qui avait été fait jusque-là.

Cependant ce détail précieux ne fait pas encore en lui-même la centième partie du monument. Ainsi admirons encore une fois le génie qui compose une cathédrale entière dans la perfection absolue de tous ses détails, et répétons de nouveau avec enthousiasme qu'il était réservé seulement à un esprit supérieur de rendre un baldaquin architectural dans le style gothique.

Malheureusement, dans l'école française on n'a jamais pu traiter un baldaquin qu'en style roman, ce qui est beaucoup plus facile.

Dans la figure 5, nous donnons le contre-fort des tours de l'école allemande. Cet élément constitutif a été exécuté à la cathédrale de Cologne.

Voyons ce chef-d'œuvre et comparons-le aux contre-forts de la France et de tous les pays. Analysons cette conception surhumaine, cette conception divine. Que Dieu est grand, qui inspire

à l'artiste une création aussi sublime ! Analysons chaque détail pour établir sa raison d'être.

Ce contre-fort a été composé pour être placé à côté des portails qui sont revêtus de sculptures d'une richesse extrême. Cela obligeait l'artiste dans la manière d'architecturer le contre-fort des tours. En conséquence, il fallait de même un contre-fort sculpté pour harmoniser le tout d'une façade principale.

Qu'a fait l'architecte de génie en vue de satisfaire à cette partie de son programme général ? Il a composé son contre-fort des tours de manière à le diminuer à volonté et au fur et à mesure qu'il l'élève, et de le finir à la hauteur où commence la grande flèche et dans un superbe bouquet de tourelles.

Pour atteindre ce but, le génie créateur se sert des petits contre-forts B et C de la figure 5. Ces contre-forts, une fois arrivés au premier étage, restent en arrière, et ils s'élèvent en s'allégissant, par un rétrécissement à chaque étage, pour gagner le deuxième et le troisième étage, où ils finissent dans un bouquet de pinacles.

Les contre-forts finissant, aux points B et C, en pinacles à jour, font égaler toutes les parties de la façade principale aux portails, qui sont de la plus grande richesse. En outre, la masse de pierres architecturée en panneaux, rend l'aspect moins

massif. Les panneaux sont garnis de dais traités dans un style analogue à celui des portails.

Enfin, la plinthe D reçoit différentes bases gothiques, et comme celles-ci viennent se poser sur une plinthe biseautée, cela donne à toute cette partie un aspect si beau que cela surpasse tout ce qu'on a jamais vu.

Quand ils voulaient atteindre une grande élévation, les Grecs et les Romains empilaient architecture sur architecture. Ils montaient leurs monuments en emboitant ainsi ordre sur ordre et sans jamais couper les lignes horizontales occasionnées par enchassement.

Le contre-fort des tours de l'école allemande corrige ce grand défaut et il fait atteindre à la tour une hauteur qui jusqu'alors ne s'était jamais vue.

Encore une fois, quel génie il fallut pour pouvoir composer un élément constitutif aussi léger dans sa solidité, aussi élégant dans sa masse, aussi parfait dans tous ses détails, aussi *un* dans tout son ensemble ! Le contre-fort des tours est une invention si particulière à l'école allemande qu'elle n'a eu lieu ni dans l'école-mère gothique, ni dans l'école française, ni dans aucune autre école.

Le contre-fort des tours que nous venons de décrire, voilà le membre par excellence d'un monument de valeur ! Voilà l'œuvre qui égale

celui de Phidias collaborateur d'Ictinus au Parthénon ! Voilà un de ces détails dont la perfection absolue se trouvant répétée des uns aux autres, l'ensemble forme le tout complet d'un monument de grande valeur !

Après les exemples de construction de non-valeur que nous avons pris à Chartres et à Auxerre, nous en donnerons un troisième que nous emprunterons à Rouen.

A la cathédrale de cette ville, il y a quatre contre-forts à côté des trois portails. Ces contre-forts sont si mauvais que nous ne comprenons pas comment on a osé confier un aussi grand travail à des mains aussi incapables. L'exécution est sans nom.

Nous signalerons les défauts de ces contre-forts afin que l'élève s'en détourne et qu'il n'y aille jamais chercher ni un exemple à imiter ni des motifs d'inspiration. Qu'il les regarde seulement pour mieux apprendre à se garder des constructions où l'art perd son nom.

Les contre-forts de la cathédrale de Rouen ne sont pas en style gothique et ils ne sont pas non plus en style roman. On ne pourra jamais savoir ce qu'ils sont. L'auteur coupable de ce travail odieux a voulu faire des tourelles gothiques sans avoir

auparavant rien appris du style gothique ; il n'a pas su non plus terminer un œuvre qui était au-dessus de ses forces et dans l'achèvement duquel il s'est trouvé comme étouffé.

Voilà encore un détail de construction de non-valeur que l'élève n'ira voir que pour le rebuter et non pour en étudier la composition.

Quatrième exemple de construction de non-valeur. Nous pouvons donner pour telle la façade et les portails méridionaux de la cathédrale de Chartres. Cette façade paraît passablement bien aux yeux des badauds puisqu'elle porte des sculptures qui ont coûté beaucoup d'argent, mais elle n'est pour l'homme de l'art qu'une architecture impossible et qu'il faut bien se garder de propager.

Le grand défaut que nous avons signalé à Rheims existe à Chartres, où se trouve également cachée la structure de la cathédrale.

En effet, les contre-forts sortent du haut des portails comme si c'étaient les portails qui avaient la fonction de soutenir l'église.

Le travail de toute la façade, sans en excepter les portails, est tellement fagoté, si l'on peut le dire, et si mal conditionné, que nous devons engager l'élève à n'imiter en rien cette façade, et

que nous la classons sans hésiter parmi les constructions de non-valeur.

Cinquième exemple de construction de non-valeur. La façade principale de Notre-Dame, à Dijon, ne peut être regardée, selon nous, que comme une chose impossible. Elle a bien plus l'aspect d'une façade de théâtre que celui d'une façade d'église.

L'architecte, en effet, s'est trompé de programme en dressant son plan, car il y a des théâtres qui présentent la même façade à peu près. Comment a-t-il pu s'égarer à ce point ? N'est-ce pas parce qu'il ignorait les éléments constitutifs de la façade de la cathédrale gothique ? Or, quels sont ces éléments ? Seraient-ce, par hasard, les arcades ogivales qui constitueraient une façade, ainsi que l'a compris l'architecte de Dijon ?

Mais il n'en est rien. La façade d'une cathédrale gothique, tous nos lecteurs le savent, demande des portails et des contre-forts des tours. Le portail veut être garni de gables, surmonté d'une fenêtre et placé entre les contre-forts des tours. Les contre-forts doivent être garnis de gablets afin de diminuer au fur et à mesure que l'on monte la façade.

C'est pour avoir ignoré les éléments constitutifs d'une façade d'église que l'architecte de

Dijon a erré et laissé à la postérité un travail impossible.

Voilà encore une façade entière que nous sommes forcé de classer au nombre des constructions de non-valeur. Il y en a tant en France et dans tous les pays que nous ne pourrions les citer toutes. On pourrait appliquer aux monuments, ou pour mieux dire aux constructions de l'univers, ce que Martial écrivait de ses vers :

Sunt bona, sunt mala, sunt pejora plura.

Nous finirons ce chapitre par un sixième et dernier exemple. A Saint-Denis, près de Paris, il se trouve une église bâtie il y a vingt ans environ. Si son analyse ne fournissait pas la matière d'un grand enseignement, nous nous garderions bien, par convenance, de parler de cet édifice.

Nous donnons cet exemple pour que la distance soit tout à fait bien établie entre une construction de non-valeur et un monument de grande valeur.

La nouvelle église de Saint-Denis a l'apparence d'être bâtie dans l'architecture gothique. Mais elle est si loin d'être une église gothique que nous la choisissons pour la donner comme exemple d'une construction de non-valeur.

Or, l'architecte de cette église prétendue gothique est l'homme de tout l'univers qui a le plus écrit sur l'art gothique, et il semble n'avoir fait cette construction de non-valeur à Saint-Denis que pour

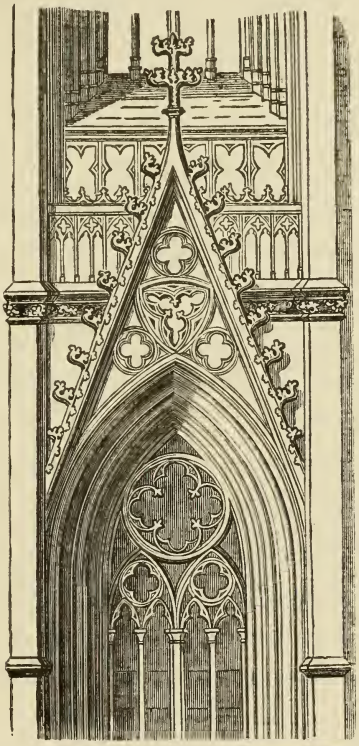


FIGURE 6. — ÉBRASEMENTS D'UNE FENÊTRE GOTHIQUE.

montrer qu'il ne savait pas plus mettre le gothique dans la pratique et dans l'exécution qu'il n'a su l'exposer dans ses livres. Cela demande à être prouvé.

Une fenêtre gothique ou romane a les ébrasements qui sont propres à son style. C'est ainsi que la fenêtre gothique a des ébrasements d'une profondeur énorme, comme on le voit dans la fenêtre de la figure 6. Cette profondeur est combinée en vue de produire un effet plus monumental.

Une fenêtre romane a des ébrasements romans ; ils sont garnis de colonnettes en retraite. Il est facile de la distinguer d'une fenêtre gothique. Les tours romanes de l'abbaye de Saint-Denis offrent un joli exemple de fenêtre romane.

Qu'a fait l'architecte de la nouvelle église de Saint-Denis ? Il a remplacé l'ébrasement gothique par un chambranle classique.

Quand on se trouve en présence d'un défaut aussi énorme dans une construction qui a été exécutée par un homme à la fois architecte et écrivain d'une si haute renommée, on reste confondu. En le regardant, l'élève se trouble, le professeur est confus.

Il y a tant de défauts dans cette construction de Saint-Denis, que nous devons, dans l'intérêt de l'art, la classer comme une construction de non-valeur, au premier chef. Le nom et la célébrité de l'architecte nous en font un devoir.

Nous devons, en effet, prémunir l'élève contre les défauts d'une construction où l'architecture gothique a été comprise contrairement aux prin-

cipes des anciens maîtres. On sait combien les jeunes gens se passionnent sous l'action des réputations contemporaines. Et bien que l'église moderne de Saint-Denis soit le travail de l'homme illustre qui a prétendu décider, *ex cathedra*, sur tous les points de l'art gothique, nous disons en toute confiance aux élèves architectes, surtout aux élèves français et belges : Prenez garde, regardez bien, souvenez-vous des principes du programme gothique, comparez ; l'église prétendue gothique de Saint-Denis n'a pas plus de vrai gothique qu'il n'y en a dans le vaste dictionnaire du même auteur.

Une nouvelle église doit être construite d'après une seule et même école, dans un seul et même style. Voilà le principe d'où nul ne peut sortir surtout si elle est élevée par un professeur. Celui qui s'abandonne à composer un amalgame de style gothique et de style classique pour aboutir à une pauvre petite église, fait supposer qu'il n'a jamais su démêler ces styles dans les monuments.

CHAPITRE X

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES

ARC-BOUTANT — PILIER-BOUTANT — FENÊTRE — BALUSTRADE — PINACLE

Le chapitre huitième a conduit l'école française jusqu'à la hauteur de la claire-voie et jusqu'à celle des voûtes des bas-côtés d'une église. Nous allons, dans ce chapitre, continuer la même école par le pilier-boutant, par l'arc-boutant, par les fenêtres, les balustrades et les pinacles.

Pour bien enseigner ce membre composé, l'arc-boutant et le pilier-boutant, nous n'avons plus

besoin de remonter au style roman ni d'en commencer l'étude dès la souche romane, comme nous avons été obligé de le faire pour enseigner les membres précédents.

En effet, c'est à partir de ce membre composé que la France a montré qu'elle savait créer et produire. Avec l'arc-boutant de la figure 1, c'est le portail de la cathédrale de Rheims qui peut nous apprendre quelles étaient, au XIIIe siècle, les ressources intellectuelles et artistiques de la France.

C'est à ces deux membres que nous pouvons mesurer la puissance du génie créateur de l'école française, comme c'est d'après eux que nous essaierons de la compléter en composant les membres qui lui manquent et de la mettre ainsi en état d'être à la fois enseignée et exécutée.

ARC-BOUTANT ET PILIER-BOUTANT

La figure 1 représente l'arc-boutant ainsi que le pilier-boutant de la cathédrale de Rheims.

Ce membre composé consiste en un pilier-boutant et en un arc-rampant. L'ensemble de la figure 1 a reçu le nom d'arc-boutant. C'est bien un arc-boutant pareil à ceux que nous avons enseignés dans les tomes précédents, sauf pour le style.

En effet, le style de cette figure n'a pas de ressemblance avec le style gothique. Il n'y a pas de similitude à établir entre ce style et celui de la figure 1.

L'arc-boutant français a bien ses arcs-boutants rampants, ses pinacles et son pilier-boutant, mais son style diffère tellement du style gothique allemand qu'il nous paraît difficile de lui attribuer le nom de gothique.

Nous analyserons pourtant cet arc-boutant de la figure 1. Nous disséquerons l'œuvre du génie créateur de l'école française. Nous parviendrons à surprendre les secrets de cette école avec une exactitude et une précision telles que nous ne les connaitrions pas mieux s'ils nous avaient été transmis par écrit. Examinons en quoi consiste ce produit du génie de l'école française.

Le pilier-boutant a aussi des formes qui, sans être gothiques, ne sont pas non plus romanes. C'est ainsi que, n'appartenant pas plus au style gothique qu'au style roman, il mérite d'être classé comme pilier-boutant de l'école française. Depuis le sol jusqu'au point où commence la corniche, le contre-fort est bien un contre-fort gothique, garni de redans à talus. Le soubassement est aussi celui d'un contre-fort gothique.

Mais la partie A est un pilier-boutant qui a été conçu comme un piédestal classique. Aucun gablet ne vient couper ni interrompre la ligne horizontale.

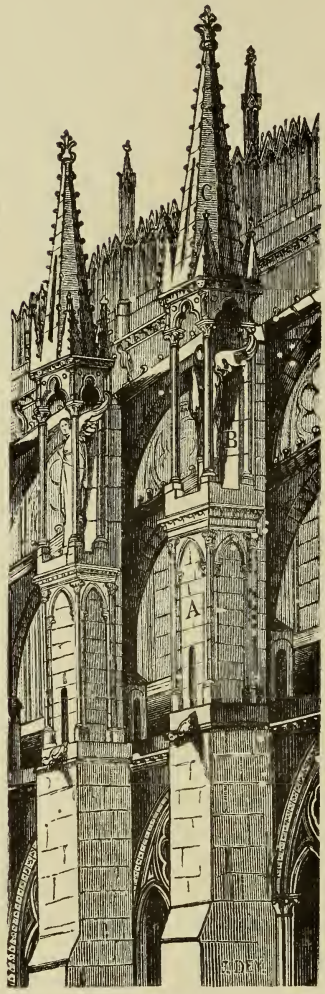


FIGURE 1. — ARC-BOUTANT ET PILIER-BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

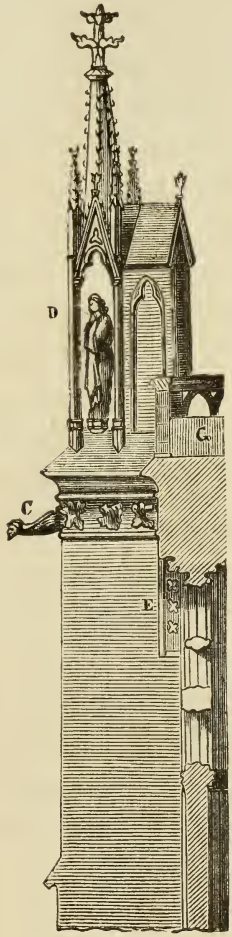


FIGURE 2. — PINACLE DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

Les gablets sont tout-à-fait absents. Il y a des panneaux en forme ogivale. Les coins de l'entablement sont soutenus par des colonnettes. Mais

cette partie n'appartient pas à ce que nous appelons le style gothique.

Un pinacle à jour vient poser sur le piédestal que nous avons appelé classique. Comment ce pinacle est-il composé ? Il est à jour, il est vrai, mais comment est-il à jour ?

Voyez le pinacle de la figure 2. Il appartient à l'école allemande. Etudiez la différence qu'il y a entre ce pinacle et celui de l'école française. L'un et l'autre sont à jour, mais, malgré ce point de similitude, il y a entre eux une si grande dissemblance que le pinacle allemand possède un gablet qui lui coupe toutes les lignes horizontales. Ce gablet lui ôte le caractère de style classique, Enfin, il est couronné par une petite flèche en style gothique.

Le pilier-boutant français, au point C de la figure 1, a pour pinacle l'ancien clocheton roman dont on trouve un joli exemple à la vieille tour romane de la cathédrale de Rouen. Cette tour est dans la cour en ruine. Il y a encore d'autres exemples de pinacles romans à la cathédrale de Laon. Donc, le pinacle de la cathédrale de Rheims, figure 1, est tout simplement un pinacle roman qui a reçu quelques ornements gothiques. Une petite corniche court à l'entour comme dans le style classique.

Un pinacle gothique et un pinacle roman diffèrent autant par le style que le style grec diffère du romain.

Nous conseillons à l'élève de bien étudier la différence qui existe entre ces deux pinacles en prenant l'un dans l'école allemande et l'autre dans l'école française, et en usant de la méthode que nous enseignons. En se servant de la méthode de comparaison, il apprendra les deux pinacles à la fois, le gothique et le roman.

Quoique l'arc-boutant de la cathédrale de Rheims se soit servi d'un pilier-boutant roman, il est le seul qui ait subi une recomposition. Cette composition à nouveau n'a pas été heureuse, mais elle a produit ce que le génie français pouvait créer. Malgré son imperfection, il a ses moulures spéciales, qui diffèrent des moulures du style gothique. C'est pourquoi l'arc-boutant de Rheims mérite d'être enseigné et employé dans l'école française.

La masse de l'arc-boutant de Rheims représente bien à l'esprit la fonction de résister à la pression des voûtes. Mais ce détail ne mérite pas le nom d'arc-boutant gothique, puisqu'il n'est pas dans le style.

Ainsi, le pinacle qui achève le pilier-boutant, au point C de la figure 1, représente l'ancienne tourelle romane dont il imite la masse. Les rempants des angles des flèches sont tantôt simples et tantôt garnis par des crochets gothiques. Néanmoins ces ornements ne font pas changer la masse,

qui a gardé la forme et le principe de l'ancienne tourelle romane, et qui n'a de gothique, après tout, que les crochets et le bouquet.

Il en est tout autrement dans l'école allemande. Voyez la figure 3 qui représente le pilier-boutant de la cathédrale de Cologne, et comparez ce détail avec celui de l'école française.

Quelle ressemblance ou simplement quel point de ressemblance trouverez-vous entre eux? Il n'y en a pas. Le pilier-boutant allemand a son alphabet gothique tel que le programme de l'école l'a prescrit. A partir de la corniche jusqu'au pinacle le plus élevé, le pilier a tous ses ornements et toutes ses moulures en style gothique. Les gablets qui couronnent et finissent les panneaux sont des gablets gothiques. Des petites flèches octogonales terminent les pinacles gothiques. Le tout de ce détail, sans la moindre exception, représente un pilier-boutant du style gothique. Il est entièrement affranchi de tout élément roman.

Il est à faire une autre remarque. Elle vient d'ailleurs s'ajouter nécessairement à ce que nous avons dit plus haut.

Il y a lieu, en effet, de signaler qu'à l'époque où l'on recomposait un arc-boutant à la cathédrale

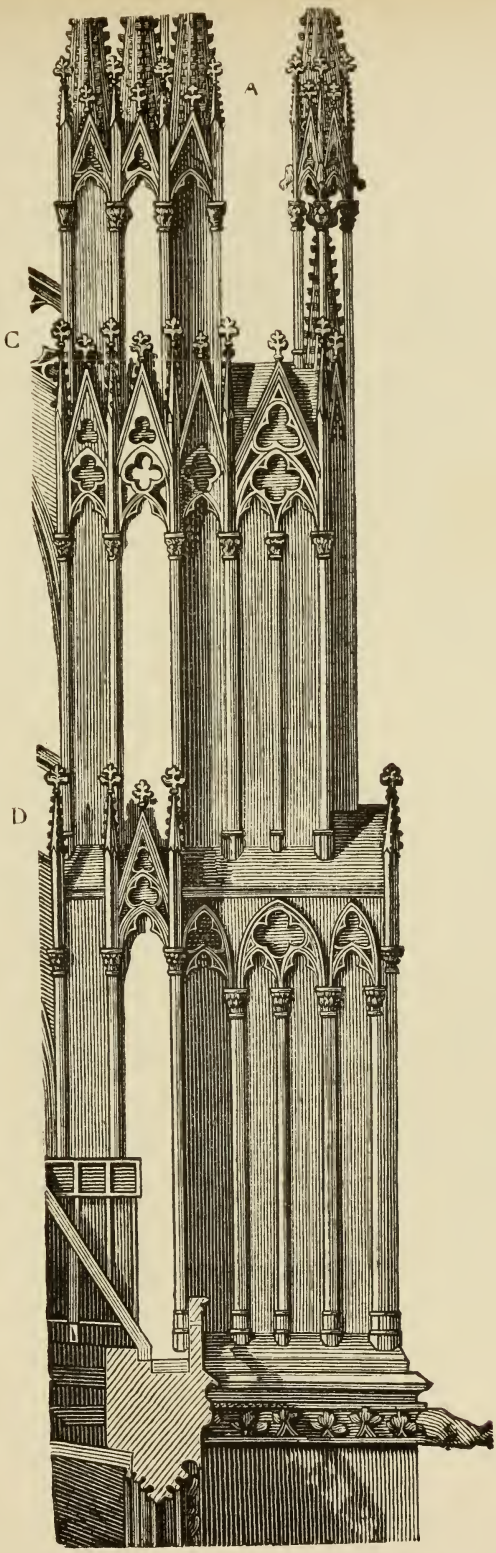


FIGURE 3. — PILIER-BOUTANT DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

de Rheims, Notre-Dame de Paris, l'abbaye de Saint-Denis, la cathédrale d'Amiens et beaucoup d'autres églises prenaient l'arc-boutant anglais. Elles prenaient toutes ce détail tel qu'il était et sans lui avoir fait subir la moindre transformation.

C'est donc à Rheims seulement qu'il s'est produit une tentative de composition. En acceptant cette composition telle qu'elle est, l'effort doit être jugé suffisant pour reconnaître qu'à Rheims on a voulu faire un pas dans une voie où les architectes-maçons des autres cathédrales n'ont guère pénétré. Il est donc incontestable que c'est à la cathédrale de Rheims que la France du XIIIe siècle a montré ce qu'elle savait composer et ce qu'elle pouvait produire. C'est là qu'a été créée l'école française, et si peu d'école qu'il y ait, il doit rester prouvé et nous devons admettre qu'elle est née à Rheims.

Les arcs-rampants ou étais de la figure 1 pourront être gardés tels qu'ils sont. Il n'y a rien non plus à ajouter à ce détail ni rien à en soumettre à une composition nouvelle. Nous conseillons à l'élève de s'en servir tel qu'il est dans la cathédrale de Rheims. Il a été remanié, recomposé par le génie français. Il émane bien de lui.

En conséquence, le détail de Rheims que nous venons d'analyser appartient bien incontestablement à l'école française. Donc, cette école

possède en propre son arc-boutant, comme l'école allemande a le sien et comme l'a aussi l'école-mère gothique.

Nous avons dû entrer dans ces considérations pour enseigner l'origine de l'arc-boutant français, afin d'en connaître le génie créateur. Lorsque l'on connaît le génie d'une école, on peut y pénétrer et la posséder entièrement. On pourra, après cela, l'enseigner et la propager, sans la crainte de s'écarter de son génie primitif.

La figure 4 donne la coupe de la claire-voie de la cathédrale de Cologne à l'endroit où le contre-fort vient butter afin de résister à la pression des voûtes.

C'est de ce point que partent les étais A et B, figure 4, pour jeter leur force de résistance vers les piliers-boutants de la figure 3 aux points C et D.

Voyez ces figures de l'école allemande et comparez-les à l'arc-boutant de la cathédrale de Rheims, de la figure 1. Etudiez-en la différence.

Cette différence consiste dans le style. Cela constaté, on connaît de suite l'arc-boutant français.

L'arc-rampant A de la figure 4 est placé au point où le mur de la claire-voie réclame une force de résistance pour s'opposer à la pression des voûtes.

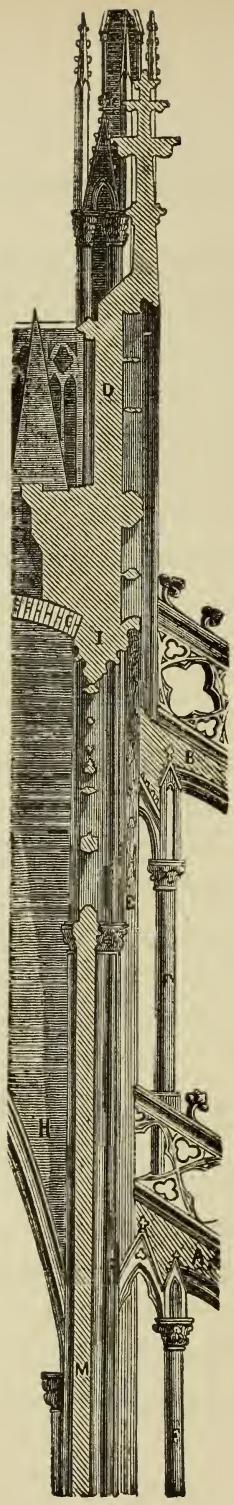


FIGURE 4. — COUPE DE LA CLAIRE-VOIE AU POINT OÙ LE CONTRE-FORT BUTTE.
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Le même arc-rampant doit exister dans la composition de l'arc-boutant français, sauf qu'il diffèrera dans le style, c'est-à-dire dans l'alphabet architectural.

L'arc-rampant B de la figure 4 est placé à l'endroit où les voûtes et la charpente portent la pression en dehors.

Cet arc doit entrer dans l'école française, sauf les ornements et les moulures.

Il est une chose rare que nous nous sentons capable d'exposer et que pourtant nous sommes incapable d'expliquer. Il est plus de ces choses-là dans tous les arts qu'on ne pourrait le dire.

Celle dont nous ne saurions pas donner la raison, c'est que les arcs-rampants ne doivent être placés ni trop horizontalement ni trop montants. Ils doivent figurer une action qu'il est malaisé de définir. L'architecte leur donnera une allure qu'il aura sentie en lui-même et sans pouvoir s'en rendre compte. Son arc sera en quelque sorte le résultat d'une composition idéale.

Ce n'est qu'en voyageant et en parcourant les cathédrales, ce n'est qu'à force de comparer les arcs-boutants les uns aux autres que l'architecte parvient à sentir et, pour ainsi parler, à ressentir personnellement par l'esprit le contre-coup que reçoit le pilier-boutant, contre-coup qui est occasionné par la pression des voûtes, celles-ci

projetant leur pression vers le pilier-boutant. Voyez la figure 3.

Ce n'est qu'à force de raisonner ce membre et à le concevoir en architecte constructeur qu'on parviendra à le composer sans défaut.

La figure 4 donne au point D la coupe du gable de fenêtre. Ce gable peut être à jour et il peut être plein, sans qu'il résulte la moindre faute du fait même du vide ou du remplissage.

FENÊTRE

La fenêtre de la figure 5 est le seul détail qui s'est trouvé avoir été employé à la fois dans trois écoles différentes. Les raisons que nous allons donner établiront qu'il ne pouvait pas en être autrement.

L'école primaire gothique *(early)* existait déjà depuis quarante ans en Angleterre et elle y était grande et florissante au moment où la France et l'Allemagne commençaient à lui faire des emprunts.

La France les faisait petit à petit, à partir de 1220. Peu après, la cathédrale de Trèves était fondée et l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, recevait, outre la fenêtre gothique, les gables et les balustrades.

Enfin, en 1248, la cathédrale de Cologne était fondée d'après un plan général, un plan complet.

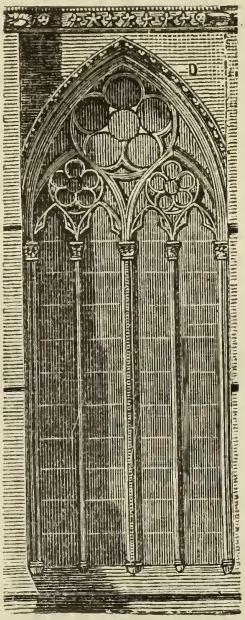


FIGURE 5. — FENÊTRE UNIQUE DES TROIS ÉCOLES CONTINENTALES. — 1228-1400.

En conséquence, en 1248, il y avait à la fois *trois écoles en train de se former sur le continent.*

Premièrement, l'école anglaise, *early*, celle qui se continuait en Angleterre.

Deuxièmement, l'école allemande.

Troisièmement, l'école française dont nous cherchons, dans ce même tome, à établir les éléments constitutifs. La tâche n'est pas facile.

Tandis que le continent travaillait à former ces trois écoles, l'école-mère gothique *(early)* poursuivait sa marche ascendante, et, de progrès en progrès, elle en venait à former les écoles *decorated* et *perpendicular*. En même temps, les écoles continentales gothiques ne se nourrissaient que des éléments constitutifs des écoles anglaises et elles recevaient même des maîtres de ces dernières. Ces maîtres étaient des moines.

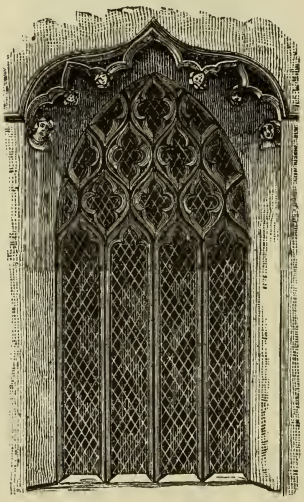


FIGURE 6. — FENÊTRE PRÉPARANT LA TRANSITION VERS LA FENÊTRE FLAMBOYANTE. — FARINGDON BERKS. — 1320.

peine inventée, en 1225, la fenêtre de la figure 5 était déjà placée, en 1228, à Sainte-Gudule, à Bruxelles. On la voyait mettre, quelques années plus tard, à la

cathédrale de Trèves, à l'abbaye de Saint-Denis, à Notre-Dame de Paris, à la Sainte-Chapelle, à Paris, aux cathédrales d'Amiens, de Rheims, de Beauvais, Rouen, Cologne, Tournay, Malines, etc.

Cette fenêtre de l'école-mère gothique *(early)* s'appliquait donc partout alors sur le continent, et il ne pouvait en être autrement, puisqu'*il n'existait à cette époque qu'une seule et même fenêtre.*

L'emploi de cette fenêtre primitive a duré sur le continent plus de cent soixante-dix ans, de l'an 1228 à l'an 1400 environ.

Dans son pays natal, ce détail continuait ses progrès, et l'on y a vu les fenêtres se succéder les unes aux autres par des quantités innombrables. Ce qui prouve encore une fois que l'Angleterre a été le foyer du style gothique.

Le continent a bien modifié quelque peu ce détail. On l'a, par exemple, élargi. La fenêtre a été partagée en six ou en huit baies. Ou bien, encore, elle a reçu un ornement de plus. Mais la *broderie* (c'est elle qui doit distinguer une fenêtre d'avec une autre), est toujours restée la même sur le continent. Telle était la broderie primitive de la fenêtre en Angleterre, telle elle a été introduite sur le continent de 1228 à 1240, et telle ce dernier l'a gardée pendant près de deux siècles.

Il n'en a pas été de même en Angleterre, où l'école ne s'arrêtait pas dans ses progrès, ainsi qu'il est visible aux nombreux monuments qu'elle a produits. En effet, en 1277, la fenêtre primitive, celle de la figure 5, était déjà abandonnée à la chapelle de Merton, à Oxford, et remplacée par

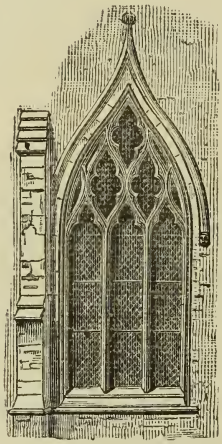


FIGURE 7. — COMMENCEMENT DE LA BRODERIE DES FENÊTRES HIGHAM FERRERS, NORTHANTS. — 1350.

une autre forme. Le même fait eut lieu, en 1280, à Dorchester, en Oxfordshire, et nous pourrions citer une quantité d'autres exemples.

En 1320, époque où le continent achevait à peine ses cathédrales, la souche anglaise était déjà arrivée à sa troisième forme de fenêtre et elle était en voie de préparer les fenêtres flamboyantes. Cela se voit à celle de la figure 6.

En effet, à cette date de 1320, l'Oxfordshire, le Northamptonshire, le Worcestershire, le Northants, etc., avaient déjà des broderies de fenêtres qui montrent qu'elles s'acheminaient vers la broderie des fenêtres flamboyantes. Cela se voit dans les figures 7 et 8.

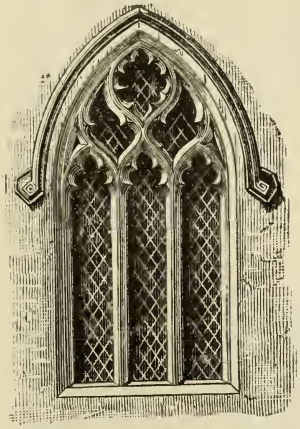


FIGURE 8. — COMMENCEMENT DE LA BRODERIE DES FENÊTRES.
L. LAN. TYSILIO. — 1350.

Tout cela s'explique aisément. Du moment que l'Angleterre a produit la souche de l'école-mère gothique, et que le continent ne formait qu'une branche et des branchettes de cette école, la première avait une avance si grande qu'elle devait se développer largement bien avant le continent.

C'est en détail, et en quelque sorte par pièce et morceau, que l'école anglaise a été introduite sur le

continent. Il est tout naturel qu'on se demande comment il se fait qu'on n'ait pas, au XIIIe siècle, reproduit sur le continent, nous ne dirons pas une cathédrale, mais une toute petite église de l'école primaire anglaise *(early)*, prise dans tout son ensemble.

L'école anglaise n'a donc fourni au continent que des détails, par exemple, l'arc-boutant, la fenêtre, etc. Mais la souche créatrice, la puissance de production, est restée en Angleterre.

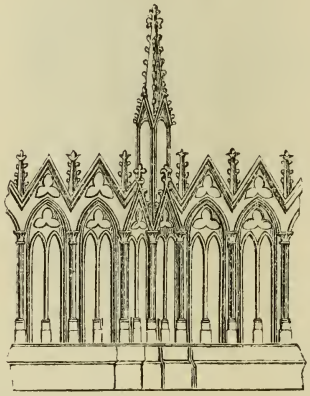


FIGURE 9. — BALUSTRADE DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Le continent s'est donc servi d'emprunts pour construire ses cathédrales gothiques, et c'est en raisonnant sur ses emprunts qu'il a formé les écoles que nous avons désignées sous le nom d'écoles continentales gothiques.

Celles-ci ont été bien ou mal formées suivant le génie de chacune d'elles.

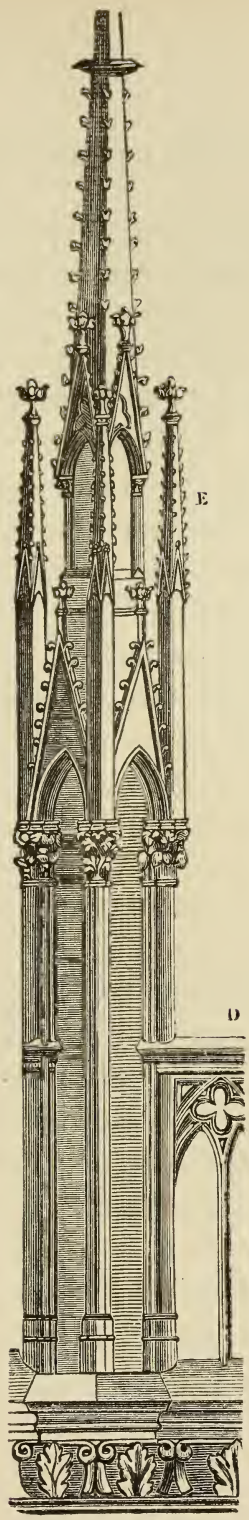


FIGURE 10. — BALUSTRADE ET PINACLE DU COMBLE.
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Puisque dans les vieux temps, et pendant près de deux siècles, les anciens ont employé la fenêtre de la figure 5, nous conseillons à l'architecte de l'adopter pour l'école française, de la placer comme elle se trouve, par exemple, à Rheims et à Amiens. La raison qui nous détermine à donner ce conseil est que cette même fenêtre a été celle dont se sont uniquement servies, à la fois et en même temps, les trois écoles continentales.

Nous le rappelons encore, car il est bon de ne jamais l'oublier, le continent n'a pas eu, pendant près de deux siècles, d'autre fenêtre que celle de la figure 5.

BALUSTRADE

Nous donnons dans la figure 9 la balustrade de la cathédrale de Rheims. Regardez de près cette figure et vous remarquerez que ce n'est pas ainsi que le style gothique doit être compris. Vous saisirez qu'il faut l'entendre autrement. Vous voyez ici que l'architecte s'est servi, à la vérité, des éléments gothiques, mais vous reconnaissez aussi qu'il n'a pas su les appliquer sans commettre des fautes contre le style.

Ainsi un petit pinacle est placé entre deux rampants de gablets de la balustrade. Il y a d'autres points qui indiquent encore que la composition de ce détail n'est pas faite pour dresser un élève architecte sérieux.

Citons un modèle parfait de balustrade gothique. La figure 10 représente la balustrade du comble de la cathédrale de Cologne et le pinacle qui finit l'arc-boutant au-dessus de la corniche supérieure.

Cette figure permet de voir la différence que présente ce détail dans l'école française et dans l'école allemande. On y voit comment une balustrade doit être greffée, au point D, dans un pinacle de comble.

Le contraste de cette figure se remarque dans presque toutes les cathédrales de la France.

Ainsi, le pinacle du comble à l'abbaye de Saint-Denis et à Notre-Dame de Paris laisse profiler les rampes autour de lui, de la même manière que cela se voit dans l'architecture classique, tandis que, dans la figure 10, les moulures de la balustrade viennent se greffer dans le pinacle au point D.

Un si grave défaut prouve que, du moment qu'une cathédrale a été conçue de la sorte, son auteur n'a certainement pas saisi les secrets du

gothique. Ce n'est donc pas à son école que nous apprendrons à connaître ce style.

Au reste, quand l'élève connaîtra les quatre écoles, il en saura assez pour recomposer une balustrade beaucoup meilleure que celle de la figure 9.

PINACLE DE GABLE DE PORTAIL

Le pinacle de gable de portail de l'école française diffère considérablement du gable de l'école allemande. Voyez la figure 11 qui représente le pinacle du portail de la cathédrale de Rheims et comparez-le au pinacle de l'école allemande.

Quoiqu'il n'y ait pas de ressemblance entre ces deux pinacles, nous devons toutefois être content d'avoir celui de Rheims, car nous trouvons, au moins dans ce détail, que le génie français a une certaine puissance et une valeur estimable.

C'est ici, en effet, que ce génie a composé quelque chose. C'est ici qu'il n'a pas directement copié, et qu'il a montré, au contraire, qu'il savait produire un pinacle de gable de portail.

Pour qu'il fût bien, à la vérité, nous aurions voulu le voir plein comme le pinacle qui est représenté dans la figure 12. La figurine repose,

figure 11, sur une place A qui ne lui a pas été prédestinée dans un plan et où elle est venue sans savoir pourquoi. Les colonnettes n'ont pas de

FIGURE 11. — PINACLE DE PORTAIL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE. CATHÉDRALE DE RHEIMS.

base. En outre, ce détail a été construit pour être renouvelé tous les vingt-cinq ans, faute de solidité.

Dans la figure 12 de l'école allemande, nous trouvons un pinacle solidement greffé sur les rampants du gable. Il peut résister des siècles et

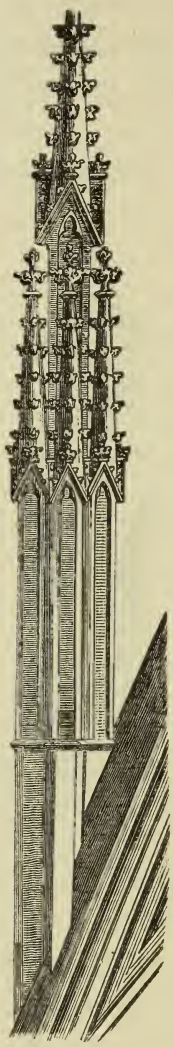


FIGURE 12 — PINACLE DE PORTAIL DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

braver les mauvais temps. L'architecte, il est bon de le remarquer, doit penser à ces choses-là en dressant le plan d'une église gothique, et nous voyons à sa durée que celui de la cathédrale de Cologne n'a pas manqué de le faire.

Il serait superflu de développer la différence de style entre la figure 11 et la figure 12. La simple comparaison fera ressortir que l'un est un pinacle en gothique tandis que l'autre appartient à l'architecture française. Celui-ci a de la valeur relativement à son école.

Un deuxième pinacle de portail de l'école française est représenté dans la figure 13. Il est pris aussi à la cathédrale de Rheims. Il diffère de celui qui est représenté dans la figure 11.

Le pinacle de ce deuxième exemple est placé entre les rampants de deux gables et dans un sens tout à fait impossible. La figurine B a une colonnette devant elle. Elle a toute l'apparence d'avoir été posée là sans qu'une place lui fût prédestinée. En outre, la solidité n'y est pas.

La composition de ce pinacle n'a pas été heureuse et nous donnons le conseil à l'élève de ne jamais employer ce détail dans une situation semblable.

FIGURE 13. — DEUXIÈME PINACLE DE PORTAIL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE. CATHÉDRALE DE RHEIMS.

On voit encore à la cathédrale de Rheims un troisième pinacle de gable que nous représentons dans la figure 14.

Cet autre pinacle a aussi le défaut, comme le précédent, d'être placé dans un chéneau. Nous aurions préféré de voir tous ces pinacles pleins, comme celui de l'école allemande. Dans cette école, du moins, il est placé avec art sur les

rampants des gables, tandis que, dans l'école française, il n'y a pas d'art du tout dans la façon dont il est disposé. Ici, à Rheims, on voit que c'est

FIGURE 14. — TROISIÈME PINACLE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE. CATHÉDRALE DE RHEIMS.

l'œuvre d'un architecte qui tâtonnait ou d'un sculpteur qui connaissait la figure, mais qui n'entendait rien à l'architecture.

Les trois pinacles de portail de la cathédrale de Rheims sont imparfaits, il serait difficile de le

méconnaître. Mais, malgré leur imperfection manifeste, on peut les mettre à côté de l'arc-boutant et du portail de la même cathédrale. La raison qui nous détermine à ranger ces détails ensemble et à les placer à part de tout le reste, c'est que nous trouvons en eux une qualité d'invention et une portion d'art suffisantes pour reconnaître qu'ils sont les produits d'une création.

En conséquence, nous croyons que le pinacle de Rheims peut servir, à la condition qu'il soit employé d'une manière plus heureuse qu'au portail de la cathédrale, et nous n'hésitons pas à déclarer que l'école française est à même de posséder un pinacle d'un bon style, qui lui soit tout à fait propre et qui diffère de l'école allemande et de toutes les autres.

Pour nous résumer, nous dirons que pour étudier avec profit les monuments de la France, il convient de mettre d'abord sur un premier plan le gothique primaire anglais *(early)* qui est entré en France depuis 1220 jusqu'en 1285, et de rechercher ensuite tout ce qui reste en dehors de ce gothique anglais dans les monuments élevés pendant le XIIIe siècle.

En suivant scrupuleusement cette méthode, on arrivera à trouver, sans beaucoup de difficultés, les éléments constitutifs de l'école française dans la

cathédrale de Rheims et dans celle d'Amiens, et à connaître ces éléments constitutifs tels que le génie français les a compris, créés, exécutés, et tels enfin que nous pensons les avoir suffisamment exposés et démontrés.

CHAPITRE XI

LES MEMBRES MANQUANT A L'ÉCOLE FRANÇAISE

Nous allons, dans ce chapitre, soumettre à l'appréciation des architectes archéologues de la France deux membres importants et qui manquent à l'école française. Le pilier et le contre-fort des tours sont les deux membres qui ont fait l'objet de notre première tentative de constituer une nouvelle école tirée des éléments mêmes que nous avons puisés dans les monuments historiques du XIIIe siècle, notamment aux cathédrales de Rheims

et d'Amiens. C'est là, nous le rappelons, que l'architecte français trouvera les principes qui serviront à prescrire le programme de l'école nouvelle.

En entrant en matière dans ce tome troisième nous avons fait connaître que l'école française était à la fois imparfaite et incomplète et qu'il était indispensable de composer les parties manquantes si l'on voulait que l'architecte eût à sa disposition, comme cela existe dans les autres écoles, tous les éléments constitutifs nécessaires.

Que faut-il entendre par cette proposition : quels sont les éléments constitutifs nécessaires et indispensables à une école ?

Cela ne signifie-t-il pas qu'une école doit avoir le nombre de membres voulu pour composer la structure d'une cathédrale sans qu'elle soit jamais obligée de recourir à une autre architecture, de même qu'elle doit posséder un alphabet complet pour l'architecturer ?

Après cela, quels sont dans l'école française les membres qui lui font défaut ?

Nous avons déjà établi plus haut que l'école française manquait d'un contre-fort des tours, attendu que l'école allemande en a un, et qu'elle manquait aussi d'un pilier de l'intérieur.

Tels sont les deux membres que nous avons promis d'ajouter à ceux qui existent, afin que

FIGURE 1. — PILIER POUR L'INTÉRIEUR D'UNE ÉGLISE, COMPOSÉ PAR J. F. GOLF3, POUR COMPLÉTER L'ÉCOLE FRANÇAISE.

l'école française ait ses éléments constitutifs en nombre voulu pour que l'architecte puisse enfin

composer une cathédrale ou une église dans le même style français, uniquement français.

L'école une fois complétée par l'adjonction des membres qui lui manquent, on pourra composer une église qui sera entièrement dans ce style. Cette école sera aussi propre à être enseignée que l'école allemande. Enfin, grâce aux deux membres composés que nous présentons, l'école française sera beaucoup améliorée, et nous pensons qu'on la trouvera infiniment mieux.

l'intérieur de l'église, un pilier tel que le représente la figure 1 rendra l'école française plus belle. Ce membre aura un caractère qui variera à l'infini suivant l'esprit d'invention que mettra l'architecte dans l'art de l'architecturer.

Ce nouveau pilier n'est pas en style gothique, mais il n'est pas non plus en style roman. En quel style alors est-il? Il est dans un style qui appartient au génie français et que celui-ci a créé dans ses portails.

C'est, en effet, en nous inspirant à cette source, c'est d'après les portails de Rheims et d'Amiens, que nous avons composé le pilier que nous proposons. L'architecture de l'école française ayant une tendance sculpturale pro-

noncée, nous avons obéi à cette indication tracée si nettement dans les portails de Rheims.

Les figures sont entées sur les colonnettes et entourent une grosse colonne. Cette greffe est un principe français. Elle l'est absolument. C'est bien, en effet, le génie français qui a créé et produit ce principe de la greffe et c'est aussi pour cette raison qu'il doit être respecté, maintenu et propagé.

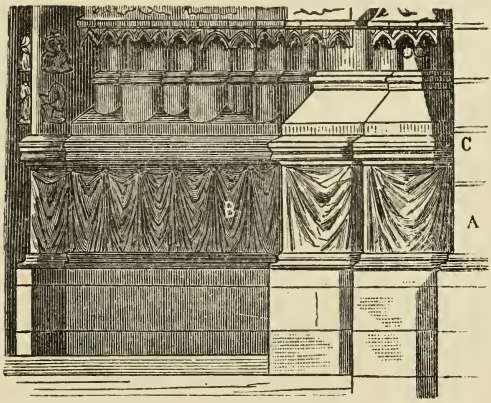


FIGURE 2. — SOUBASSEMENT DE PORTAIL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE. CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Plus le principe de greffer des figures sur des colonnettes s'étendra, plus l'école ira en se perfectionnant. En effet, il y a dans l'exécution du pilier tel que nous le proposons, ainsi que dans celle du portail, un travail qui demande une grande pratique et des mains exercées.

Le soubassement de la figure 2 est celui des portails de l'école française. Il pourra être employé de la même manière au pilier de l'intérieur d'une église. C'est aussi un ornement qui appartient en propre à l'école française et qu'il importe pour elle de garder précieusement. Une école garde son originalité et en quelque sorte sa personnalité par la conservation et par l'usage répété des inventions qui lui sont tout à fait particulières.

Un baldaquin couvre la sainteté des figures. Le principe de ce détail a été tiré aussi des portails français. Cela prouve que ce détail est encore une de ces choses appartenant au génie français et qui pourront se répandre dans l'école.

Au reste, c'est dans l'intérêt de l'art que nous proposons la transformation du pilier de l'intérieur d'une église, libre à la France d'accepter ou de refuser notre composition. Il est facile de comprendre quelle a été la raison que nous avons eue de l'entreprendre.

Nous nous sommes chargé de composer le pilier que nous proposons parce qu'il nous a semblé qu'il serait dix fois plus facile de composer le manquant d'un style à l'auteur qui a déjà classé en éléments constitutifs toutes les écoles gothiques qu'à celui qui n'a pas encore compris ce qu'il faut entendre par les éléments constitutifs

d'une école complète et par ceux d'une école restée incomplète.

Il a été exposé ce que c'est que la structure d'un style, au tome premier, chapitre huitième. C'est là aussi que se trouve expliqué ce que sont les éléments constitutifs d'une école complète et tels qu'ils sont voulus pour construire une église dans un même style, c'est-à-dire, avec l'unité de style.

C'est ce chapitre-là qu'il convient de relire pour bien comprendre que l'école française manque d'un contre-fort des tours ainsi que d'un pilier de l'intérieur d'une église.

Cela reconnu clairement, on verra que, par l'addition de ces deux membres, l'élève architecte possèdera désormais la grammaire architecturale complète de l'école française et d'après laquelle il pourra composer correctement une église.

L'école fançaise mise sur un plan d'étude complet et enseignée comme une école complète sera une école unique. Elle ne sera pas une école gothique, mais elle ne sera pas non plus une école romane. Elle constituera véritablement une école digne d'être enseignée, capable d'être exécutée, éminemment nationale. Elle n'existera que dans son pays natal et la France pourra être fière de l'avoir.

Dans les chapitres précédents, nous avons déjà suffisamment enseigné quel fut le génie de cette école et comment celle-ci a pris naissance, en remontant plus d'un siècle au delà afin d'en mieux faire saisir l'origine.

Nous avons ensuite rappelé la modification de ce génie, puis l'inertie où il est retombé en continuant à employer le style roman sans parvenir à le transformer. Enfin, nous l'avons montré secouant sa torpeur et faisant un mouvement ascendant jusqu'à ce qu'il atteignît toute la perfection à laquelle il pouvait avoir la force de s'élever. Cette perfection suprême, le génie français l'a obtenue dans deux monuments qui la renferment tout entière. On la retrouve complètement à la cathédrale de Rheims et à la cathédrale d'Amiens.

Il nous reste à établir en quoi consiste l'addition d'un contre-fort des tours, ce solide et superbe élément constitutif d'une cathédrale.

La figure 3 représente le profil d'un contre-fort des tours absolument parfait et le plus beau qui se verra jamais. C'est celui de l'école allemande et de la cathédrale de Cologne. Si nous voulions lui trouver dans une autre école un terme de comparaison, nous ne pourrions porter les regards que sur le Parthénon,

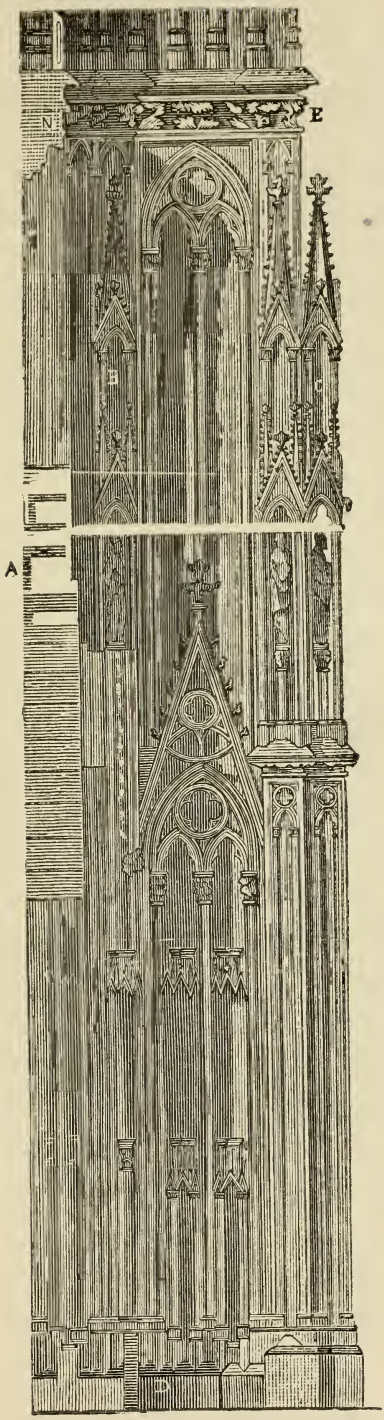


FIGURE 3. — CONTRE-FORT DES TOURS DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

le chef-d'œuvre de l'architecture grecque, comme la cathédrale de Cologne est le chef-d'œuvre de l'architecture gothique, tous deux, dans leur style dissemblable, égaux par la perfection, par la beauté, par le sublime.

Voyez attentivement la composition de ce contre-fort des tours et étudiez avec soin tous les secrets de la beauté que ce membre possède. Vous reconnaîtrez qu'il diffère du contre-fort des façades latérales et qu'il a une tout autre structure. Vous remarquerez qu'il forme en lui-même une grande composition en vue de s'élever à une hauteur immense, tandis que le contre-fort des façades latérales n'a pas besoin d'atteindre une hauteur démesurée. Enfin, vous observerez qu'il est d'une richesse telle qu'il est permis de le mettre décemment à côté des portails les plus richement sculptés.

Nous avons déjà expliqué la fonction du contre-fort des tours. C'est grâce à l'appui qu'il leur donne en se reculant et en se rétrécissant que les tours peuvent s'élever jusqu'aux plus grandes hauteurs sans empiler ordre sur ordre, étage sur étage.

Par tout ce que nous venons de dire, le lecteur peut décider que toute école exige ce membre composé, et que celle qui en est privée n'est qu'une école incomplète.

En effet, c'est seulement à partir de l'époque où elle possède ce membre qu'une école acquiert toute sa valeur et qu'elle mérite d'être enseignée et exécutée. En somme, sans ce composé de membres, l'architecte est borné dans son travail, limité dans sa composition : il se sent arrêté dans ses conceptions, faute d'avoir une école complète.

La figure 4 donne le contre-fort des tours qui manque à l'école française. Nous l'avons composé avec la même intention que le pilier d'intérieur d'une église.

On voit que nous l'avons compris selon le style des portails français. Un socle servant de soubassement est orné comme les socles de ces portails. Il a les mêmes ornements et les mêmes moulures que ces derniers, et il peut être joint aux éléments constitutifs propres à l'école, comme s'il avait été créé par le génie français.

Cette composition, grâce à l'archéologie architecturale, peut être considérée comme une trouvaille archéologique. C'est en s'ajoutant ce membre composé que la France possèdera enfin une école en propre et dont la pareille ne se retrouvera nulle autre part.

N'est-ce pas à la clarté qu'a fait jaillir l'archéologie architecturale que nous sommes

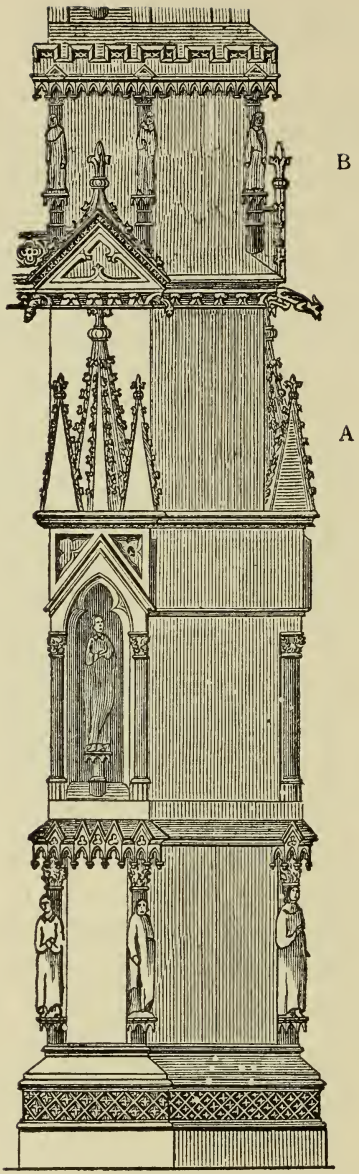


FIGURE 4. — CONTRE-FORT DES TOURS,
COMPOSÉ PAR J. F. COLFS, POUR COMPLÉTER L'ÉCOLE FRANÇAISE.

redevable d'avoir trouvé une architecture qui était restée confondue parmi les autres, et que tous les archéologues littérateurs n'avaient jamais su voir ni comprendre ? C'est bien, en effet, avec le secours de cette science artistique que nous avons pu démêler et classer en éléments constitutifs les écoles dont se composent les monuments gothiques et que nous avons pu en détacher l'école française, ou toute celle qui appartient en propre et de droit à la France.

Voyez, dans la figure 4, le contre-fort des tours que nous proposons pour compléter l'école française. Ce membre composé y est représenté en partie jusqu'à la hauteur où commence un second étage. Cette partie a le même avantage de diminuer une tour à volonté que le contre-fort des tours de l'école allemande.

Le pinacle français, au point A, fera diminuer un contre-fort autant qu'il sera nécessaire. Le gablet B qui couvre le final d'un contre-fort des tours à la première corniche y est appliqué comme le génie français l'entend. L'ensemble de cette composition peut être compté pour un contre-fort des tours de l'école française.

Cette première partie achevée (celle qui est représentée dans la figure 4), une seconde partie continue jusqu'au comble. Celle-ci est composée d'après le même style que la première.

Arrivés au comble, les quatre contre-forts se réunissent et ils forment une tourelle à chaque angle d'une tour.

Quoique notre contre-fort des tours laisse voir un principe roman, il est conçu dans le même style que les portails français. L'art n'a pas reçu dans la figure 4 la suprême perfection qui distinguera toujours le contre-fort des tours de la cathédrale de Cologne, mais il sera aussi goûté que celui qui se trouve généralement exécuté sur les bords du Rhin.

Nous le rappelons encore une fois, c'est à la faveur de l'archéologie architecturale, qui nous a appris à connaître les éléments constitutifs d'une école, que nous avons pu établir les membres qui manquaient à l'école française et ainsi la rendre complète.

L'admission d'un pilier tel que celui de la figure 1 constituera une modification importante dans l'intérieur de l'église française et transformera son aspect roman. Ce pilier est dû au génie français qui a fourni les éléments de sa composition. N'est-il pas composé avec des éléments tirés de la cathédrale de Rheims et de la cathédrale d'Amiens ?

Le principe d'enter des figures et des figurines sur des colonnettes est un principe de l'école

française. Il doit incessamment revenir dans la composition. L'architecte peut modifier le pilier de la figure 1, il peut y adapter plusieurs colonnettes, mais il ne doit pas sortir du portail de Rheims ni du portail d'Amiens, les sources auxquelles il doit puiser les vrais éléments constitutifs de l'école française.

Rien n'empêche l'architecte d'employer dans l'intérieur de son église les figures des portails de Rheims et d'Amiens. Il peut y introduire les figures qui se trouvent contre les ébrasements de ces mêmes portails et de tous ceux des autres cathédrales de la France. Cette application donnera un aspect tout autre à l'intérieur de l'église ; elle effacera en partie l'aspect roman et elle lui donnera une plus belle apparence.

Le principe de greffer des figures et des figurines sur des colonnettes et des montants est l'un des plus grands faits du génie créateur de l'école française, on ne le perdra jamais de vue et nous ne saurions trop le répéter. C'est par ce principe que la France obtiendra à la longue une école qui n'existera nulle autre part. Il peut recevoir une application indéfinie.

ien ne pourra mieux caractériser le style français que l'emploi du soubassement des cathédrales de la France

et surtout celui de la figure 5. L'exécution du soubassement d'Amiens donnera à l'église un air d'ancienneté qui sera bien du goût de tout le monde. Ce détail appartient uniquement à la France, et c'est une des raisons pour lesquelles on ne peut trop le répéter. Outre cela, il est beau.

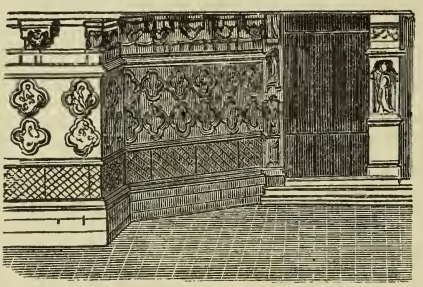
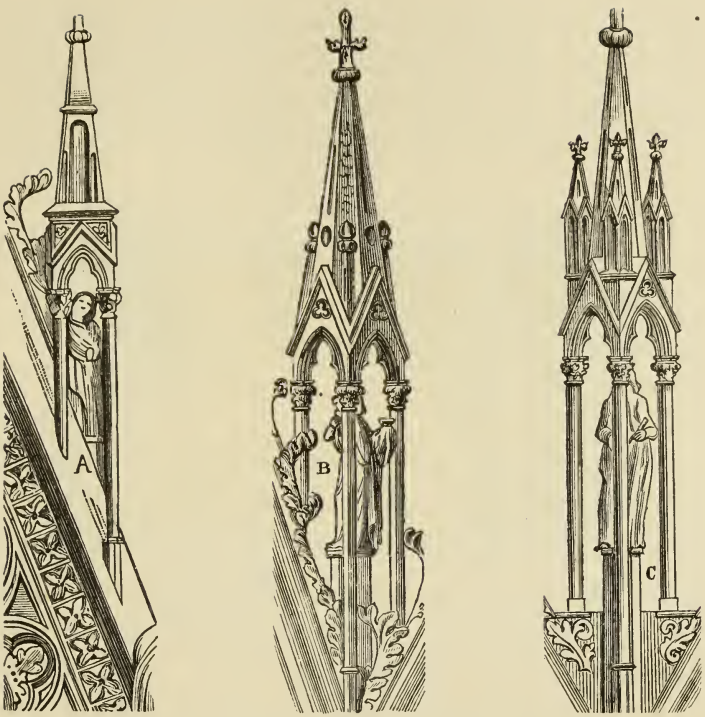


FIGURE 5. — SOUBASSEMENT DE PORTAIL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE. CATHÉDRALE D'AMIENS.

On pourra se servir des pinacles de la cathédrale de Rheims qui sont représentés dans les figures 6, 7 et 8.

Ces pinacles devront être employés à différents endroits : ils trouveront une excellente place au comble, dans les corniches. Ils serviront de même avec succès à orner les petits contre-forts à la hauteur de la première corniche.

Tous ces pinacles étant sans crochet, il conviendra de n'user de crochets que le moins possible et de rester le plus possible également dans le champ des trois modèles représentés.



FIGURES 6, 7 et 8. — PINACLES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Nous prions l'élève de ne jamais composer une façade d'après le plan de la figure 9, qui représente celui de la façade de la cathédrale de Rheims. On doit toujours montrer la structure d'une cathédrale sans en cacher aucune partie.

Cela n'est pas possible avec le plan de la figure 9, qui cache, comme cela se voit à Rheims, la structure de la façade de la cathédrale. Il y a

donc là un vice de composition dans lequel on doit éviter de tomber. Ce vice n'est pas seulement contraire à l'art, mais il rend encore une composition difficile, obscure, incompréhensible.

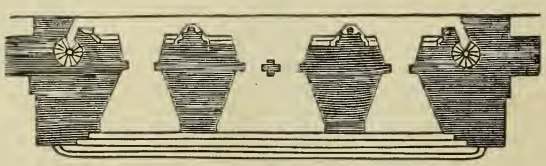


FIGURE 9. — PLAN DE LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Notre principe est si clair, si simple et si précis qu'il ne peut manquer d'être généralement adopté. En outre, il a l'avantage de faciliter la composition. En effet, il est dix fois plus facile de composer une cathédrale qui montre sa structure qu'une cathédrale qui la cache.

De ce qui précède nous établissons non seulement un simple précepte, mais encore deux vraies lois primordiales de l'art architectural. Voici ces lois :

On doit toujours montrer la structure d'une cathédrale. On ne doit architecturer que la structure d'un temple.

Si ces deux lois sont formulées ici pour la première fois avec toute cette précision, elles ont été pourtant indiquées un grand

nombre de fois dans tout cet ouvrage. Elles sont l'une des bases de notre enseignement.

Pour quelle raison un architecte s'exprime-t-il si nettement lorsqu'il compose en style classique?

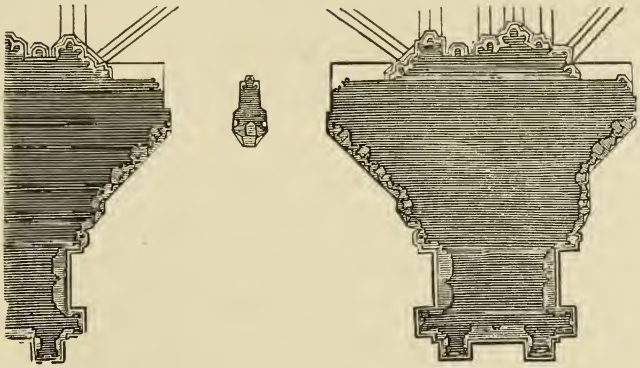


FIGURE 10 — PLAN DE FAÇADE DE L'ÉCOLE ALLEMANDE. CATHÉDRALE DE COLOGNE.

N'est-ce pas parce qu'il connaît parfaitement les éléments constitutifs des ordres romains? N'est-ce pas parce qu'il les possède complètement dans la mémoire? N'est-ce pas parce qu'il n'emploie jamais que les ordres dont l'ensemble fournit les éléments constitutifs de l'école classique?

Il doit en être de même dans le style français. Un projet de cathédrale gothique est un composé des membres nécessaires. Cacher le composé de membres et architecturer plus que les membres, par exemple, architecturer à côté, ce sont deux choses

qui sortent des règles de l'art. Cela rend le style incorrect, impur et diffus.

C'est pour ces raisons que nous devons conseiller à l'élève de composer la façade d'une église selon le plan de la figure 10. C'est celui de la cathédrale de Cologne.

Ce plan laisse voir la structure tout entière de la façade. Il laisse voir, depuis la base, toute la structure des tours.

La composition de ce plan est nette, claire, compréhensible. Le portail a une place prédestinée entre deux contre-forts des tours; il est plus en arrière et la façade par ce moyen se trouve beaucoup plus monumentale. Les gables peuvent se butter contre les contre-forts des tours.

En se servant de ce plan, l'élève se réjouira de composer. Tout son travail sera fait avec goût.

CHAPITRE XII

L'ARCHÉOLOGIE ARCHITECTURALE NÉCESSAIRE POUR RESTAURER LES MONUMENTS CONSTRUITS A DIFFÉRENTES ÉPOQUES ET EN DIFFÉRENTS STYLES

Pour que la restauration des monuments historiques soit honnêtement possible, il doit exister un traité ou manuel d'archéologie architecturale dans lequel soient classés en éléments constitutifs les différents styles dans lesquels ils ont été composés. A défaut d'un traité pareil, le meilleur des architectes s'égare, la restauration marche sans guide, et les monuments

sont dénaturés. Tout cela arrive fatalement parce que personne ne connaît les divers styles d'après lesquels ils ont été exécutés. C'est donc la science de l'archéologie architecturale qui servira de guide à travers les architectures les plus variées et les plus mêlées. C'est elle aussi qui fournira une base d'enseignement aux académies où elles devront être professées d'abord et les principes auxquels il faudra se conformer dans la restauration des monuments.

Tout pays qui ne possède pas une archéologie architecturale ne peut ni enseigner ni restaurer ses monuments historiques. Dans ce cas, les éléments constitutifs de chacun des styles qu'il y a dans ce pays sont confondus les uns parmi les autres. Les différents styles restent ignorés et personne ne peut y enseigner les différentes architectures ni les restaurer, car pour ces deux choses l'archéologie architecturale est indispensable.

Assisté par un pareil guide, l'architecte restaurateur est éclairé. Il connaît les différents styles et les éléments constitutifs de chaque école si épars qu'ils soient sur le sol d'un pays. Au contraire, s'il est privé d'un pareil traité, l'architecte restaurateur ignore tout, il procède au hasard à ses reconstructions. Il dénature les

monuments, il y fait des additions qui entament et qui altèrent les éléments constitutifs primitifs, il fausse ces éléments au point d'en rendre l'enseignement équivoque et de dérouter à la fois l'élève et le professeur académiques. Celui-ci ayant perdu les éléments primitifs et naturels des premiers architectes, chaque monument se trouve dépourvu de toute valeur propre à l'enseignement archéologique architectural.

Avant de se mettre à restaurer à l'aide d'un pareil manuel, un pays doit avoir une commission d'architectes archéologues et non d'autres. Une commission qui serait composée d'hommes de lettres ou d'hommes étrangers au métier ne pourrait qu'être fatale. C'est avec l'ignorant concours de ces dernières commissions qu'un architecte restaurateur travaille sans contrôle, qu'il fait ce qu'il veut et comme il l'entend, et que les différentes architectures d'un pays finissent par n'avoir plus aucune valeur. De même encore il restaure les monuments à son propre gré et non selon les avis éclairés que pourrait donner une commission composée d'hommes du métier.

Il y a beaucoup de points à observer. Ainsi, avant de commencer une restauration intelligente, il faudra que la commission des architectes archéologues en dresse le plan. Ce sera en travaillant sur un plan établi par ces hommes compétents

qu'une restauration sera circonscrite, et que l'on en connaîtra l'étendue et le prix.

Par ces moyens, le peuple verra une restauration se présenter sous son vrai jour, par des gens qui, sachant bien les principes et la technique de leur métier, auront pu discerner avec un esprit subtil les fragments du style primaire, du style secondaire et du style allemand. La sagacité qu'ils montreront dans leur restauration aura pour résultat de faire classer ces fragments de style en écoles. On en fera des moules dont le nombre, s'augmentant d'année en année, formera à la longue un musée archéologique architectural.

Notre idée à cet égard est si vraie que nous osons prédire qu'il y aura bientôt un musée semblable dans tous les pays civilisés.

'est parce qu'on a manqué d'une archéologie architecturale que les monuments de certains pays ont perdu leur grande valeur. C'est pour le même motif qu'un élève sort d'une académie sans connaître les architectures de son pays. Pour le même motif encore, tous les gouvernements sont embarrassés par les restaurations : on ne sait par où commencer ; on a à faire à d'immenses monuments, les idées viennent en nombre suffisant, mais comme on travaille sans

base et sans programme, on reste dans la perplexité en présence de différents styles qu'on est impuissant à démêler. Tel est l'état dans lequel se trouvent la France, la Belgique et le reste du continent.

Enfin, c'est toujours pour le même motif que l'enseignement des écoles gothiques est exclu des académies de Paris et du continent, et qu'il se dépense des sommes exagérées à élever des académies, et même de prétendues académies modèles, au lieu de commencer par former des professeurs.

Mais lorsqu'il existera une archéologie architecturale qui aura classé en éléments constitutifs les écoles dont se composent les monuments gothiques, les divers pays en saisiront aussitôt l'avantage et ils comprendront que le temps est venu d'envoyer à l'académie de bons élèves, épris de l'art. Ces derniers, se sentant sous une bonne direction, se mettront avec joie au travail, l'étude les réjouira, les idées leur viendront, ils verront éclore le fruit des leçons de leurs maîtres, ils reconnaîtront que si celles-ci ont eu un commencement, elles auront une fin couronnée de succès.

On ne saurait donc, de toutes parts, s'occuper trop de cet important objet. C'est là le seul moyen possible d'en venir à restaurer bien et d'étendre les bonnes restaurations. Plus on tirera pour celles-ci de substance et de force des méditations d'une

commission d'architectes archéologues, plus les restaurations seront utiles.

Le traité que nous prétendons nécessaire n'est pas tout, il faut encore le musée. Toutefois, le traité servira de base pour dresser le programme d'une restauration. Ce traité guidera et règlera le travail, il le soumettra à des lois, et la restauration pourra s'achever d'une manière désirable. Sans ce traité, on continuera à défigurer et à dénaturer tous les monuments gothiques livrés au marteau et à la truelle de restaurateurs qui ne savent pas ce qu'ils font et qui ne peuvent pas d'ailleurs le savoir.

omment les fragments arrachés à des temples grecs en ruines sont-ils si recherchés et pourquoi les conserve-t-on dans les musées avec le même respect que l'on met à garder les reliques dans une église? La raison en est bien simple. Les monuments grecs sont demeurés intacts; ils ont toujours été à l'abri de restaurations insensées.

En effet, les monuments grecs ne sont-ils pas restés ce qu'ils étaient au temps de leur création, il y a deux mille trois cents ans? Chaque détail n'a-t-il pas gardé la forme que lui a donnée l'architecte qui l'a créé? N'a-t-on pas la ressource de

l'analyser ou celle de le disséquer? Ne peut-on pas, en résumant dans un tout ce qu'on a de ces détails, reconstituer l'œuvre du génie créateur d'un temple tel, par exemple, que celui que les Doriens ont transmis aux Athéniens ?

C'est un des priviléges qui semblent attachés à tout ce qui nous vient des Grecs de nous procurer en toutes choses des exemples lumineux. Le peu que nous venons de dire des fragments de monuments grecs conservés précieusement dans les musées ne semble-t-il pas avoir éclairé la question du musée archéologique architectural ?

Rien n'empêche de constituer ce musée avec les fragments provenant des monuments historiques. On y trouverait réunies les différentes écoles. C'est tout ce qu'il y a de logique et il ne se peut imaginer rien de plus instructif. Il faudra le secours de l'archéologie architecturale pour former un pareil musée, pour synthétiser les fragments qu'on y aura accumulés et pour les classer en éléments constitutifs de chaque école.

La synthèse de ces fragments, si difficile qu'elle soit, mettra sur un plan ceux de l'école-mère gothique *(early)* ; elle mettra sur un autre plan les éléments constitutifs de l'école allemande, et sur un troisième plan les fragments de l'école flamboyante. On le comprend assez maintenant, après tout ce qui a été dit sur ce sujet, ce ne sera

qu'à l'aide de l'archéologie architecturale que ce musée pourra s'établir. Elle sera seule, en effet, à savoir synthétiser les fragments ainsi qu'à les classer en éléments constitutifs particuliers à chaque école.

Un musée semblable sera des plus utiles et il sera plus instructif pour l'architecte que tous les musées du monde entier. Le musée archéologique architectural ne sera-t-il pas une école en ronde bosse ? Ne tiendra-t-il pas lieu d'une académie archéologique ? Et l'enseignement direct et en ronde bosse n'est-il pas plus à croire que les imaginations d'un professeur formé en dehors du musée archéologique ?

Il faudra pour présider à la formation de ce musée un vrai architecte archéologue qui sache faire la synthèse de tous les détails qu'il renfermera, sinon le musée sera un dédale, le meilleur des professeurs s'y perdra et l'élève sera instruit à côté. Il n'est que trop vrai, si ce musée n'existe pas encore, c'est parce que personne jusqu'à présent n'avait fait la synthèse des monuments du monde gothique.

ans certains pays, on voit entourer par des cloisons les parties des monuments historiques que l'on restaure. Pourquoi ces cloisons ? C'est parce que derrière ces planches

un simple architecte sur qui tombent les faveurs d'Etat et du budget cache un travail dont il ne sait pas le premier mot et qu'il n'oserait pas faire au grand jour. C'est parce que derrière ces planches il pourra détruire impunément des portions d'architecture dont la valeur lui est inconnue, ignorant même à quel style elles appartiennent. Cet architecte aussi vulgaire qu'honoré a conscience de ce qu'il vaut, mais la soif de l'argent lui tenant lieu de point d'honneur artistique, il se cache derrière sa cloison de peur qu'un passant plus éclairé que lui dans son art ne vienne à le reprendre et à lui reprocher les actes de vandalisme auxquels il se livre avec plus de lucre que d'honneur. Dures sont nos paroles, mais amère est notre douleur, profonds sont nos chagrins, vif est notre ressentiment à l'endroit de tous les massacres de ronde bosse en pierres que nous avons vu commettre dans tous les pays du continent.

Amère et non mois dure était la parole d'Ingres lorsqu'il formulait la grande maxime qui ne sortira plus des écoles. Quand le Raphael français a dit que le dessin est la probité de l'art, sa pensée excédait l'énonciation d'une vérité éternelle : elle se rattachait à l'histoire de l'art de son temps, elle était la critique d'une époque de travail facile et dans laquelle produire avant d'avoir appris est la règle. On sait qu'il faut sept années de pratique à

un peintre pour se former sous la direction d'un bon maître. Combien de peintres, au XIXe siècle, sept ans après avoir pris le pinceau pour la première fois, n'ont-ils déjà pas brossé, exposé, vendu sept fois sept tableaux ? Ils sont nombreux en effet. Est-ce pour eux que le dessin est la probité de l'art ?

Cette belle maxime n'est malheureusement pas celle des architectes qui apprennent une sorte de mécanisme du dessin à l'aide de l'échelle à modules. Il faut les plaindre, ce n'est pas leur faute. C'est seulement la conséquence de l'enseignement qui leur est donné.

Ce n'est pas non plus la faute de leurs professeurs. Il n'y a de tort que chez ceux qui affichent des prétentions au savoir. Ils savent seulement qu'en dehors des ordres romains ils ne savent rien de l'architecture, ni les éléments constitutifs des écoles, ni les membres, ni les composés de membres, ni l'alphabet architectural, ni ce qui doit ou ne doit pas être architecturé, ni ce qui fait un style, ni ce qui fait varier un style d'un autre.

Un tel professeur, et il n'y en a pas un seul qui soit autrement, ne peut pas former de vrais élèves. Il est ainsi parce qu'il a fait son éducation au hasard et qu'il n'a jamais eu à sa disposition pour s'instruire et pour se former ni une archéologie architecturale, ni un traité ou manuel archéologique, ni un musée architectural, toutes choses

sans lesquelles il n'y aura jamais ni professeur, ni architecte, ni architecture.

Ce n'est pas tout encore ; c'est aussi pour la même cause qu'on voit détacher des monuments historiques des fragments d'une grande valeur qui vont se perdre on ne sait comment, au lieu d'aller prendre place dans un musée où ils contribueraient à l'enseignement des architectes.

C'est encore pour la même raison que ceux qui restaurent les monuments historiques les restaurent mal. Nous en avons dit assez sur ce sujet pour qu'il soit généralement compris que cela durera jusqu'au temps où il se sera formé certains groupes d'architectes archéologues parfaitement initiés aux vérités de leur profession, c'est-à-dire connaissant à fond l'archéologie architecturale.

C'est enfin pour la même raison que ceux qui font des changements aux monuments historiques ne mènent jamais à bonne fin leur restauration, et que ceux qui les chargent d'ornements qui ne s'y trouvaient pas auparavant ne méritent jamais le moindre éloge.

Pour restaurer à la satisfaction générale du monde gothique, il faudra que la commission des architectes archéologues

forme le musée au fur et à mesure qu'elle fait des restaurations, c'est-à-dire qu'elle y fasse recevoir chaque fragment au moment qu'il est détaché et remplacé par des pierres neuves. Chaque fragment, à son entrée au musée, sera classé avec ordre et en élément constitutif d'une école déterminée, et, si les fragments d'éléments constitutifs étaient incomplets, on laisserait un vide qui pourrait être rempli un jour par les fragments d'un autre monument.

Dans ce musée, on classera les fragments en autant d'écoles qu'on en aura reconnu dans les monuments du pays. La deuxième, et s'il y a lieu, la troisième école seront formées sur le même plan que la première et d'après les prescriptions du manuel ou du traité archéologique. C'est en cela que consistera la vraie méthode de restaurer les monuments commencés à différentes époques et en différents styles.

Les restaurations devenant intelligentes, l'enseignement académique, réglé par elles, deviendra intelligent aussi. Cela suffira pour ramener en assez grand nombre un jeune peuple artiste dans toutes nos académies aujourd'hui délaissées. Le simple architecte sentira alors qu'il lui est possible de devenir architecte archéologue et de participer à la conservation des monuments les plus précieux. Il saura enfin en entrant à l'académie qu'il n'en

sortira pas sans connaître les écoles et les styles des différentes architectures de son pays.

Rien ne sera plus instructif pour l'architecte, pour l'élève, que de voir se former auprès d'eux un musée de cette nature. Quelle occasion y aura-t-il jamais de mieux apprendre que d'assister à la création d'une école en relief et toute relevée des monuments du pays, école en relief où toute chose explique son origine, révèle sa valeur, et où tel détail fait connaître s'il est un membre ou s'il a une fonction contraire à celle d'un membre? Le professeur verra de la sorte son élève se former peu à peu devant les monuments dont les différents styles sont maintenant encore confondus les uns parmi les autres.

Les monuments historiques sont à peu près les seuls témoins qu'il nous reste du travail artistique au moyen âge. L'archéologie peut faire revivre l'enseignement dont ils renferment en eux les secrets. Cet enseignement est aujourd'hui délaissé, et depuis plusieurs siècles on ne sait plus lire dans ces livres de pierre. Et pourtant, lorsqu'on en viendra à analyser ces monuments, à les disséquer, à les synthétiser, quand ils seront classés en écoles, on arrivera à faire revivre l'enseignement de ce moyen âge qu'il a été plus facile au siècle de Voltaire de méconnaître que de comprendre.

Par l'analyse, l'archéologie met sur un plan les différents styles qu'elle interroge un à un, détail par détail, arrivant ainsi à classer chaque école en éléments constitutifs d'une manière si exacte et si précise qu'il serait impossible de mieux établir l'enseignement du passé.

Comment le peintre et le sculpteur sont-ils poussés à l'étude ? Comment sont-ils, en un mot, portés à étudier leur art si difficile ? C'est qu'ils ont toujours sous les yeux des chefs-d'œuvre qui les enflamment et qu'ils tâchent d'imiter. Le barbare qui publiquement à Londres, ou à Paris, ou à Anvers, ou à Munich, ou à Rome, briserait la statue ou détruirait le tableau d'un grand maître serait certainement lapidé par tout un peuple de jeunes artistes.

Hélas ! pourquoi n'en est-il pas ainsi dans la partie des beaux-arts qui nous occupe ? Nous laissons détruire, presque avec indifférence, nos monuments historiques, autres chefs-d'œuvre du passé ! D'où cette différence vient-elle ? L'attentat criminel qu'on ne laisserait pas commettre contre une statue ou un tableau s'accomplit paisiblement contre des monuments, pendant des mois ou durant des années. Les choses se passent ainsi, toujours par la même raison, l'ignorance de l'archéologie architecturale.

Nous avons vu entourer de cloisons un côté d'un monument des plus précieux et des plus intéressants pour l'enseignement archéologique. Les cloisons enlevées, nous n'avons trouvé à la place de la portion démolie que les parties d'un autre monument. Nous demandons comment une nation est assez aveugle pour permettre de laisser greffer un de ses monuments les plus rares par une autre architecture que celle qui se trouve à côté.

Nous demandons aussi ce que vaut un monument après une restauration aussi contraire à l'art ? Quelles ressources un monument aussi dénaturé pourra-t-il encore fournir à l'élève qui voudra aller s'y instruire ? Un architecte ignorant, une malencontreuse commission des monuments ont tout embrouillé et détruit l'un des chefs-d'œuvre de nos ancêtres.

Tout cela se passe pourtant chez une nation qui montre avec orgueil dans ses églises, dans ses musées, dans ses galeries particulières, les tableaux de Rubens, de Van Dyck et de tant d'autres peintres illustres ; qui dans ses nombreuses académies présente en foule aux élèves les plus belles statues de l'antiquité, et qui par un étrange contraste permet à un odieux restaurateur de briser, de mutiler un de ses monuments les plus précieux, et de le rendre méconnaissable.

Les chefs-d'œuvre du moyen âge et du XVIe siècle, les monuments de nos pères, ne serait-il pas cent fois préférable de les laisser tomber en ruines au lieu de les livrer au massacre de restaurateurs incapables ? N'est-ce pas ce qui est arrivé aux monuments de l'antiquité grecque et romaine ? C'est ainsi, en effet, que des fragments d'un temple grec peuvent se retrouver dans les musées d'Italie, de Londres, de Paris et de Berlin et que le reste du monument subsiste encore sur place.

Ces fragments épars dans les musées de plusieurs pays sont restés tels que le génie créateur les a taillés avec son ciseau incomparable. Le temple grec, malgré la ruine, a gardé sa valeur, et ses fragments sont conservés dans les musées aussi précieusement que les chefs-d'œuvre de la statuaire et de la peinture.

L'explication de ce fait est facile. Ces modèles, en effet, servent à l'enseignement académique. Ils sont les exemples destinés à nous instruire et à nous former. A côté de cela, par un contraste indéfinissable, nous voyons abandonner et livrer la restauration de nos plus beaux monuments à des littérateurs, à des archivistes, à des hommes enfin qui ne sont pas du métier et qui transforment et altèrent indignement tout, sans scrupule ni vergogne.

Cela fait que tous les monuments grecs ou romains ont conservé pour l'enseignement toute leur valeur d'art, tandis que nos monuments historiques sont devenus, à cet égard, presque l'équivalent des constructions de non-valeur, telles que nous les avons définies.

Rien n'empêche que chaque province ait son architecte archéologue, qui ferait partie de la commission des monuments. Avec ce système, on sauvegarderait à la fois les intérêts de la province aussi bien que ceux du pays, et l'on échapperait à la camaraderie, le fléau le plus funeste et la ruine des arts.

Aussi, après qu'il aura été fait une archéologie architecturale, lorsqu'il y aura une commission des architectes archéologues, tout pays s'apercevra du progrès qui l'attend. Alors, le professeur académique se livrera avec bonheur à sa mission, son enseignement reposera sur une base et il aura le plaisir d'instruire son élève dans un musée tout en relief, composé de rondes bosses. Alors, le ministre qui a l'administration des monuments n'aura plus de reproches à attendre, les députés élisant eux-mêmes les architectes archéologues membres de la commission des monuments, de la même manière que les chambres belges, par

exemple, élisent les magistrats de la cour d'appel et de la cour de cassation. Les chambres, cette commission consultée, pourront voter avec conscience l'argent nécessaire aux restaurations utiles. Avec ce système, l'intrigue disparaîtra, ou si elle subsiste encore, ses effets seront beaucoup moindres.

Pour bien restaurer les monuments construits à différentes époques et en différents styles, il est de la plus absolue nécessité que l'on possède parfaitement les styles dans lesquels ont été composés tous les monuments d'un pays. Il faut aussi qu'on ait étudié la suite généalogique de toutes les architectures afin qu'on sache l'origine des éléments constitutifs de chaque école et de chaque fragment d'école. Quand on connaîtra bien cette suite et qu'on la possédera comme une chaîne continue, on aura seulement alors l'unique moyen de restaurer les monuments sans défaut.

Lorsqu'on prendra le ciseau en main, on conduira la restauration d'après le plan qui aura été tracé d'avance, sans jamais s'en écarter, et en ayant toujours soin de ne pas mettre au rebut, ainsi que cela s'est fait jusqu'aujourd'hui, les pierres qui dans l'académie seront un enseignement plus éloquent que les paroles du professeur.

Ces pierres, toutes frustes que soient leurs sculptures et leurs moulures, peuvent être réparées avec du plâtre et reproduites après. Leurs moules prendront place dans un musée archéologique architectural où, par l'étude, le simple architecte deviendra architecte archéologue.

Les monuments qui seront restaurés d'après l'archéologie architecturale seront les seuls dignes de l'admiration de la postérité. Ils perpétueront les œuvres du génie de nos aïeux. Ils seront l'académie par excellence, une académie archéologique taillée en ronde bosse. Ils seront enfin le musée d'archéologie nationale.

Au contraire, les monuments dénaturés par des hommes sans connaissances archéologiques mettent en défiance le professeur et le jettent dans l'erreur. Au lieu d'y chercher la matière de son enseignement, il a peur de s'en servir. Il arrive à considérer les monuments de cette catégorie comme des constructions de non-valeur et fatales à l'enseignement.

Mais les monuments qui auront été restaurés d'après l'archéologie architecturale nationale seront les seuls recherchés par le professeur et par l'architecte archéologue. Les élèves en leur présence trouveront contentement, goût et plaisir. Ces monuments-là feront l'admiration de tous les temps.

Puisse un avenir prochain voir tous les pays dotés d'un musée archéologique d'architecture où tout soit classé selon notre plan ! Avec un pareil musée et par un bon enseignement de l'archéologie architecturale, chaque nation assistera à la renaissance du grand art.

CHAPITRE XIII

LE BEAU, LE LAID, LE MONSTRUEUX EN ARCHITECTURE

Après avoir analysé les monuments de tous les temps et démêlé les éléments avec lesquels ils sont composés, on constate que certaines périodes architecturales ont produit le beau tandis que les autres, et c'est malheureusement le plus grand nombre, n'ont laissé que le laid et le monstrueux.

Nous ne savons plus depuis longtemps ce qui est beau et l'on ne construit plus que dans les genres laid et monstrueux. Pour bien déterminer ce

point, il nous faut établir les époques et les pays qui ont su créer le beau et ceux qui n'ont donné naissance qu'au laid et au monstrueux.

Il n'y a que la période grecque et l'époque du style gothique qui aient enfanté le beau et atteint le parfait. On peut dire de plusieurs de leurs chefs-d'œuvre qu'ils sont l'absolu. Les Romains ont aussi connu le beau, mais ils sont inférieurs aux Grecs et aux artistes gothiques.

En dehors des trois grandes périodes grecque, romaine et gothique, il est impossible, à peu d'exceptions près, de trouver le beau et le parfait. Alors s'étalent le laid et le monstrueux. Tout ce qui a été fait est imparfait, inachevé, entaché de défauts.

En analysant les monuments des Indous, en dégageant leurs éléments à l'aide de l'archéologie architecturale, on reconnaît qu'ils ne renferment pas un seul détail approchant du beau. Dans tous, de la base au faîte, on n'aperçoit que l'enfance de l'art; tout y a une forme impossible.

Les Indous, dans l'ornementation de leurs temples, se servaient des formules les plus primitives. Ce qu'ils empruntaient à la nature, ils l'employaient de la façon la plus brute et sans la moindre tentative d'une interprétation architecturale. Ils ne

pouvaient pas être moins artistes qu'ils le furent, et ils eurent toujours recours à tant de futilités que leur travail a tout juste la valeur d'un enfantillage. Aussi toute leur architecture ne présente pas un détail qui soit le résultat d'une conception que l'art aurait inspirée. Elle n'a donc rien de commun avec le beau.

Expliquons par des figures ce que c'est que le beau en architecture, et, commençant par la base attique, voyons ce qu'il y a de remarquable dans ce détail, représenté dans la figure 1, et cherchons ce qu'il offre de beau.

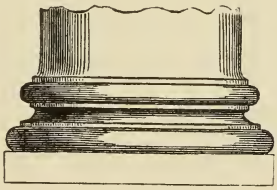


FIGURE 1. — BASE ATTIQUE.

Cette base est sans ornement et pourtant elle est belle, même aux yeux des architectes du XIXe siècle qui aiment tant les ornements. Qu'est-ce qui vaut à ce détail son rang glorieux dans l'histoire de l'architecture ? C'est qu'il est le résultat de raisonnements secrets qui ont fait tracer chaque ligne à sa place prédestinée et de sorte que le tout des lignes forme une concordance. Celle-ci a été

réglée de manière que personne ne pourrait reculer d'un point aucune de ces lignes sans rompre l'harmonie de l'ensemble. Sous la force d'un sentiment de cette nature, sorti du cœur, un artiste d'une supériorité exceptionnelle a composé la base attique.

Les Indous ne se sont jamais livrés à des efforts esthétiques. Ils se bornaient à recourir à des procédés et encore se contentaient-ils des plus simples. Ils architecturaient leurs temples avec le rouleau de copeau tel que le fait le charpentier. Ils se servaient de colonnes fourchues et ils achevaient leurs constructions avec des éléments rustiques sans user jamais du moindre architecturage qui aurait passé par le raisonnement. La formule la plus primitive fut leur moyen unique d'embellir leurs temples et c'est pour cette raison que ceux-ci restent sans rapport avec le beau.

Plus on regarde avec attention la figure 1, plus on l'étudie dans chacune de ses lignes et plus on reconnaît qu'il n'y a rien de superflu dans la base attique. On voit qu'on ne saurait ni reculer ni supprimer une ligne sans détruire l'harmonie et la concordance. On sent que la moindre ligne a été poussée à son extrême perfection et qu'il n'est donné à personne de la corriger. Elle est employée depuis plus de deux mille

ans et on n'a jamais fait que l'altérer quand on l'a modifiée. On n'a donc jamais su la rendre mieux qu'à sa sortie de la main des Grecs.

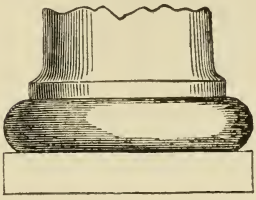


FIGURE 2. — BASE DÉFECTUEUSE.

Si nous regardons la figure 2 et que nous la comparions à la figure 1, nous verrons de suite que cette base ne ressemble par aucun point à la base attique. L'harmonie des lignes n'y a pas été comprise. Nous reconnaissons que l'auteur est sorti de l'académie sans avoir su saisir la différence d'une ligne géniale avec une ligne impossible, laide et matérielle.

Il importe à l'élève d'étudier avec attention la figure 2 et d'en pénétrer les grands défauts. Il jugera que cette forme de base est impossible et il la prendra en dégoût, bien qu'elle soit souvent employée de nos jours. En analysant cette mauvaise base on reconnaît que le filet est trop élevé proportionnellement au tore et que la plinthe ne l'est pas assez.

Si l'on compare la base attique avec une base indoue, ou avec une moscovite, ou avec une de

celles qui se font aujourd'hui, on aura quelque chose d'analogue à la figure 2, avec tous les défauts de celle-ci. On ne reproduit ces défauts de nos jours que parce qu'on ignore ce que nous venons de dire relativement à la base attique.

Une autre base également imparfaite est celle de la figure 3 : la plinthe est trop élevée pour le tore qu'elle supporte ; le filet est trop étroit ; la base entière, le tore compris, est trop haute. Son auteur n'avait pas non plus le sentiment du beau et ses facultés intellectuelles n'avaient pas été cultivées. Il était un dessinateur sans notion du beau, à qui il n'a jamais été permis de concevoir un détail qui approche de la figure 1.

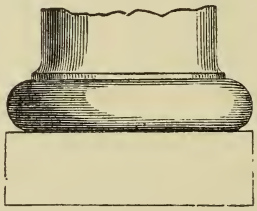


FIGURE 3. — BASE DÉFECTUEUSE.

Or, il faut que les facultés intellectuelles aient reçu une culture telle que celle-ci inspire le sentiment du beau et le dégoût du laid. Cet effet obtenu, on pourra sentir pour produire, ce qui serait impossible sans la culture intellectuelle.

Quand on compare la base attique à celles qui l'ont suivie dans les autres architectures, on voit que les Romains n'ont jamais su inventer sa pareille. Il faut toutefois leur rendre cette justice qu'ils ont compris la grande méthode des Grecs. En effet, les ordres romains forment une harmonie qui découle de celle qui est renfermée dans la base attique : elle n'y est pas au même degré, mais chaque détail nous apprend que les Romains s'entendaient à distinguer le beau et le laid. Chez eux, les facultés intellectuelles de l'architecte ont été cultivées avec un grand soin.

Le beau dans l'architecture romaine réside tout entier dans la proportion. L'harmonie y règne à un degré de perfection tel qu'il a été possible d'y appliquer une échelle divisée en modules aux époques où il se bâtissait autant de monuments qu'il y avait de victoires remportées. On sait qu'il était toujours élevé un temple au dieu que le général avait invoqué pendant la bataille. Or, il fallait travailler vite et pour cela recourir à des procédés mécaniques. L'échelle à modules se prêtait on ne peut mieux à la rapidité de composition et d'exécution.

Mais l'échelle divisée en modules est tout simplement pour l'architecte l'équivalent de ce qu'est

le moule pour le sculpteur. Ce sont des instruments de travail sans valeur artistique. Le constructeur le moins habile peut avec l'échelle exécuter un ordre romain tout aussi facilement que le marchand de figures moule une statue. Ils font l'un et l'autre un travail vulgaire et sans valeur artistique. L'échelle n'est donc pas plus propre à dresser un architecte que le moule un sculpteur.

La décadence de l'architecture remonte à l'apparition de l'échelle. Avec elle, l'architecte n'a plus besoin de créer et la culture intellectuelle a perdu son rôle indispensable. Il sait mouler en quelque sorte les ordres romains, mais il est incapable de les composer de tête. C'est aussi la faute de ce maudit artifice si nous n'entendons plus rien à l'architecture.

Toutefois, et comme le mal sert à la démonstration du bien, son invention n'en reste pas moins une preuve évidente de l'existence du beau dans les monuments romains. Elle montre combien était grande la proportion, l'harmonie, la concordance des édifices d'où elle a été tirée.

En voyant la base attique si dénaturée dans le style roman, il faut reconnaître que l'harmonie des lignes a disparu. La concordance absolue de la première est anéantie

dans la base romane. Depuis lors, si l'on excepte la grande période gothique, les principes du beau sont perdus et l'ignorance tient le crayon.

Nous ne saurions, encore une fois, trop engager les académies à cultiver les facultés intellectuelles de l'architecte à l'égal de ce qu'elles font pour les peintres et les sculpteurs. On l'appliquera d'abord à l'étude de la base attique seule, puis à celle des ordres romains, en se conformant au programme exposé dans le chapitre huit du tome premier. Les architectes instruits selon cette méthode ne ressembleront plus à ceux qui sortent des académies actuelles et qui ne savent produire une base attique que par une méthode de mesurage. Ils la produiront de tête en y mettant de l'invention.

Les Indous, les Egyptiens, les Moscovites, les Maures, leurs monuments nous en sont témoins, ignoraient l'art de donner à une forme son extrême perfection et de la rendre telle que la conception du beau fait sentir qu'il faut la produire. Ils n'ont pas cherché à attribuer un aspect génial à l'objet qu'ils créaient ; ils se contentaient d'une production brute et matérielle.

Loin d'être capables de composer une base quelconque, surtout la base attique, ils se servaient pour orner leurs temples des rouleaux de copeaux et d'une colonne fourchue telle que la forêt la procure. Ils y taillaient une figurine sans savoir archi-

tecturer la colonne en lignes géniales qui auraient eu une analogie si petite qu'elle fût avec la base attique.

Les Moscovites se servaient pour architecturer leurs temples de ressources puériles, impossibles et aussi détestables que les rouleaux de copeaux. Ils fardaient des futilités qui rendaient le temple laid et qui n'étaient même pas un composé de membres. Ils confondaient un membre avec son alphabet. Enfin, il n'était jamais entré dans leur entendement de chercher à connaître quels pourraient être les éléments constitutifs de leur architecture.

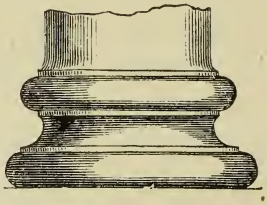


FIGURE 4. — AUTRE BASE DÉFECTUEUSE.

La figure 4 nous offre une autre base qui n'a rien non plus des qualités particulières à un composé de lignes géniales. Elle vaut un peu mieux que celle de la figure 2, mais il s'en faut de beaucoup qu'elle soit l'équivalent de la base attique.

En les comparant avec attention, on reconnaît que la base de la figure 4 est trop élevée en raison

de l'épaisseur de la colonne. Le tore supérieur n'est pas proportionné au tore inférieur. La gorge est trop haute. Les défauts de cette figure font ressortir les qualités de la figure 1, composée entièrement d'une génèse de lignes irréprochables.

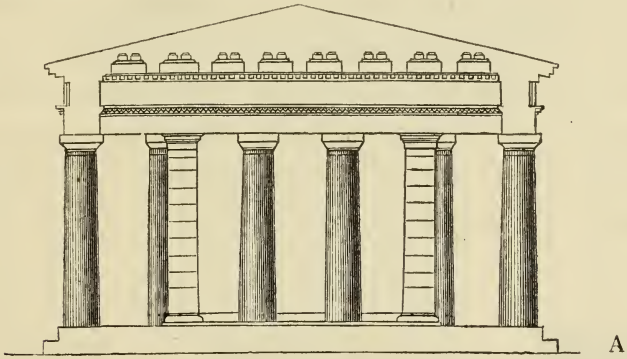


FIGURE 5. — TEMPLE DORIQUE GREC

Avec la figure 5 nous sommes mis devant le temple grec. Regardons avec attention la colonne dorique de ce temple. En étudiant la raison pour laquelle cette colonne n'a pas de base visible et en cherchant l'explication de chacune de ses lignes, on trouve d'abord que ce membre n'a rien de trop ni rien de trop peu : il est ce qu'il doit être. On voit ensuite qu'il n'a rien qui soit susceptible d'être changé. On reconnaît enfin que si elle n'offre pas à l'observateur ordinaire une base visible, elle en présente une à l'architecte

sérieux et que cette base est parfaitement établie. Nous nous expliquons.

Les temples doriques grecs sont posés sur des gradins A, figure 5. Pourquoi ces gradins existent-ils ? Sont-ce des marches d'escalier ? Pas du tout. Ils sont si élevés qu'il est impossible de s'en servir pour monter au temple. Ces gradins servent de base et de soubassement en même temps. Quel avantage une base aurait-elle pu faire à la colonne dorique grecque ? Augmenter sa beauté ? Au contraire, elle aurait détruit l'harmonie et la concordance du temple.

Le chapiteau corinthien a été créé par la même méthode que la base attique et toutes les architectures de la Grèce. Son invention appartient au génie hellénique, elle ne doit rien au hasard. Il vaudrait autant prétendre que tous les chefs-d'œuvre littéraires sont tirés du dictionnaire que répéter la fable de Callimaque. Ne décrions pas l'antiquité par cette légende à propos de l'un de ses plus sublimes efforts.

Quel peut être l'aspect d'une acanthe qu'un obstacle empêche de sortir directement de terre ? La plante se présentera avec une courbure. Mais entre cette plante courbée à ses extrémités, telle qu'il est facile de se la représenter, et le chapiteau

de la figure 6, quel rapport peut-il y avoir pour qu'on y trouve l'origine fortuite du chapiteau corinthien ? Au reste, l'application des feuilles contre les fûts n'existait-elle pas depuis longtemps chez les Egyptiens ? Si ingénieuse qu'elle soit, la

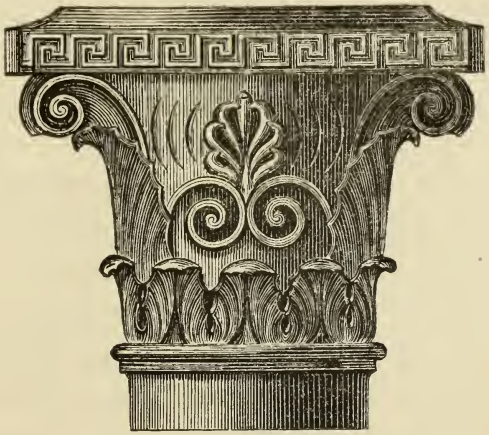


FIGURE 6. — PREMIER CHAPITEAU CORINTHIEN.
TEMPLE D'APOLLON ÉPICURIEN A PHIGALIE.

légende du chapiteau corinthien, prétendu issu d'une plante d'acanthe, a la même valeur que l'opinion de Chateaubriand qui attribuait aux forêts l'origine de la cathédrale gothique, ou que le classement de l'art gothique en écoles primaire, secondaire et tertiaire.

Une architecture n'arrive pas d'emblée à la perfection. Celle-ci n'est jamais l'effet du hasard, et elle est le résultat de beaucoup d'essais et de longs

tâtonnements. On l'a vu chez les Grecs et les Romains, dans l'école-mère gothique et l'école allemande. Chez ces peuples et dans ces écoles, on s'est peu à peu élevé à la perfection qui a été donnée par un homme de génie dont le savoir technique égalait les facultés intellectuelles. Cet heureux artiste termine glorieusement l'œuvre que l'architecte ordinaire avait laissé inachevé, imparfait. Ce qui n'était en quelque sorte qu'à l'état d'ébauche est fini et devient chef-d'œuvre.

C'est ainsi que les choses se sont passées pour le chapiteau corinthien, dont la formation a été fort lente et n'a pas duré moins d'un siècle.

Le premier chapiteau ayant quelque ressemblance au chapiteau corinthien est celui qui se trouve isolé à l'intérieur du temple de Phigalie, bâti par Ictinus, vers 430 avant J. C. L'isolement de ce chapiteau démontre qu'il a été exécuté à l'état d'essai. Il surmontait une colonne ionique, d'un autre ordre par conséquent que celui auquel il était destiné à appartenir. Malgré son motif heureux tiré du règne végétal, le chapiteau de Phigalie est encore bien loin du chapiteau corinthien définitif. Mais il est incontestable qu'il renferme le germe qui sera fructifié successivement jusqu'au jour où, sous la main d'un artiste incomparable, ce détail deviendra la merveille de l'art grec, l'expression du parfait, le cri du beau.

Un second chapiteau, qui mènera au parfait corinthien, se trouvait au temple d'Apollon Didyméen, près de Milet, rebâti vers la VCe Olympiade, ou l'an 400 avant l'ère chrétienne. Il a la même imperfection que le premier et a été employé aussi dans les autres ordres. Il est une autre preuve que le hasard d'une plante inspiratrice n'est pour rien dans l'invention du chapiteau corinthien. Ce n'est d'ailleurs pas d'une, mais de deux plantes qu'ont été tirés les éléments constitutifs de ce chapiteau.

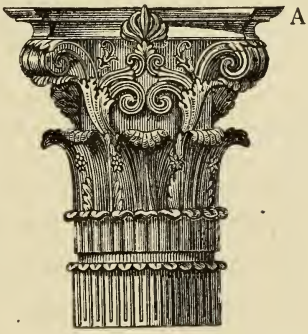


FIGURE 7. — TROISIÈME CHAPITEAU CORINTHIEN.
MONUMENT CHORAGIQUE DE LYSICRATES, A ATHÈNES.

Celui de la figure 7 a été exécuté du temps d'Alexandre le Grand, en 335 avant J. C., au monument choragique de Lysicrates, à Athènes. C'est ici que le chapiteau atteint la perfection. Il a fait de notables progrès sur les deux

autres. Il présente ce que nous appelons le véritable tailloir corinthien, tailloir qui manquait encore au chapiteau composé par Ictinus. Les volutes occupent bien une place prédestinée. L'ensemble est un composé de lignes géniales : toutes sont menées, tourmentées, dénaturées en vue de réaliser l'immense conception de leur auteur.

Ce que nous avons dit sur ces trois chapiteaux nous permet de constater une fois de plus la supériorité de l'archéologie architecturale sur tous les documents écrits. Par elle seule on connaît les monuments et on parvient à classer leurs éléments constitutifs. Ainsi le premier chapiteau corinthien, tout imparfait qu'il soit, a été exécuté par Ictinus dans la LXXXVe olympiade ; la VC^e^, ou l'an 400 avant notre ère, a vu naître le deuxième ; et le troisième, le modèle de la perfection absolue, date de l'an 335, ou la CXII^e^ olympiade. Ces trois dates établissent que la production complète du chapiteau corinthien a duré un peu plus d'un siècle.

En analysant le temple d'Apollon épicurien, à Phigalie, celui d'Apollon Didyméen et le monument choragique de Lysicrates, on reconnaît qu'il existait, outre la feuille d'acanthe, un ornement à la mode et dont on s'est servi dans chacun de ces trois édifices.

On eut un tel goût pour cet ornement inspiré par le régne végétal, qu'on l'appliquait comme acrotère sur les monuments sépulcraux, figure 8.

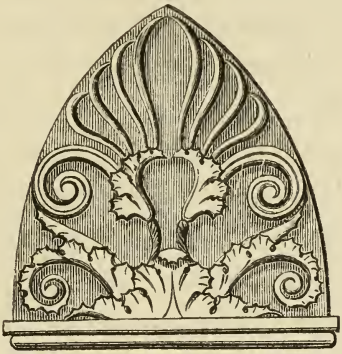


FIGURE 8. — ACROTÈRE.

Nous donnons, figure 9, cet ornement de prédilection chez les Grecs de la grande époque et tel qu'il a été employé au trépied sacré donné à Lysicrates, vainqueur du prix de chant. Il entrait dans la décoration d'une doucine, des pilastres, etc. Son application à tant de choses à la fois prouve la fécondité du génie grec, qui a su le varier à l'infini.

Le Grec auteur du troisième chapiteau, celui qui mérite le nom de corinthien, disposait de toute la matière voulue pour se former un programme intellectuel. Il était artiste, il avait nourri ses facultés intellectuelles, il possédait le don de produire et de donner une forme à une idée. Il sut perfectionner

le chapiteau qu'Ictinus et l'architecte du temple de Milet, Péonius d'Ephèse, n'avaient pas su rendre complet. Il s'était proposé d'avoir un autre tailloir que celui d'Ictinus et il en composait un qui a servi aux Romains et aux temps modernes.

Après avoir perfectionné le tailloir, il s'est dit que les coins A de la figure 7 avaient trop de saillie et il faisait sortir des caulicoles les volutes qui soutenaient les coins du tailloir. Les volutes finies, il composait des grandes feuilles pour les soutenir. Enfin, pour remplir les vides dans les faces du chapiteau, il menait, des caulicoles, des volutes plus petites et il trouvait le moyen de les placer admirablement.

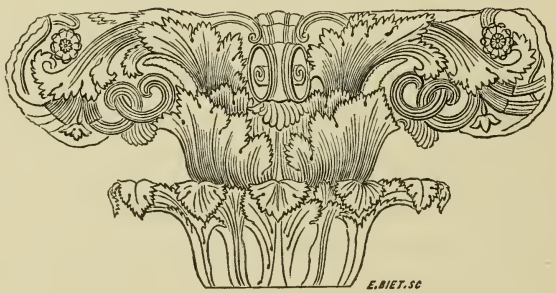


FIGURE 9. — ORNEMENT DU TRÉPIED SACRÉ.
TEMPLE CHORAGIQUE DE LYSICRATES, A ATHÈNES.

La colonne qui va en s'amincissant vers le haut a autant sa raison d'être que chacune des lignes de la base attique. Le rayon visuel rend toujours un objet isolé plus épais en haut qu'en bas. Les Grecs,

qui entendaient fort bien ce phénomène, ont rendu la colonne moins épaisse au sommet qu'à la base. Au regard, cette colonne conserve donc rigoureusement les mêmes proportions depuis la base jusqu'au faîte, ce qui est pour l'âme une cause de plaisir.

Quand les temples doriques étaient encore en bois (c'est ce qu'on appelle le vieux dorique), le bout des poutres traversant le temple fut rendu architectural par des répétitions de glyphes et de chevilles. Le second dorique, dont on exhume les temples de nos jours, maintient l'architecture du vieux dorique en supprimant les poutres transversales du temple. Les glyphes furent divisées et c'est là ce que veut dire triglyphes. L'harmonie demandait qu'on en mît davantage et les métopes étaient comme on les trouve aujourd'hui. Les métopes, qui étaient primitivement ouvertes, furent par la suite remplies par des bas-reliefs. L'entablement étant architecturé en plus de triglyphes et de métopes, exigeait que les colonnes fussent architecturées en cannelures. C'est ainsi que s'explique l'origine des cannelures dans les colonnes. Voilà comment les Grecs s'entendaient à architecturer un temple et à l'embellir.

Si la base attique n'a pas servi à la colonne dorique, c'est parce qu'elle eût détruit l'harmonie et la concordance des différents membres, tandis qu'elle était à sa place naturelle dans les ordres

ionique et corinthien. Dès qu'on commence un monument avec une base à la colonne, tout le reste doit recevoir graduellement un plus grand nombre de lignes. C'est la base qui détermine l'harmonie du style.

Voyons à présent le beau dans l'école romaine. En analysant les monuments qu'elle a élevés, on reconnaît qu'elle mérite d'être classée comme école secondaire classique. Elle eut un rôle analogue à ceux qu'auront plus tard l'école secondaire gothique *(decorated)* et l'école allemande gothique, sorties toutes deux de l'école-mère anglaise *(early)*.

Les Romains, dans la formation de leurs ordres, se servaient des ordres grecs. Ils transformaient ceux-ci en ordres romains en procédant d'après les principes que les Grecs leur avaient transmis.

Quels étaient ces principes ? Les Romains connaissaient à fond les membres et ils en savaient le pour et le contre. Ils comprenaient parfaitement qu'un monument est un composé de membres. L'harmonie, la concordance leur était aussi familière qu'elle doit l'être aux architectes nourris dans une bonne culture intellectuelle. C'est sous l'action de ces grands principes que leurs plus beaux monuments ont été élevés.

La colonne dorique grecque recevait une base chez les Romains. Celle-ci ne valait pas la base attique grecque, mais elle était composée avec un vif sentiment artistique. Le chapiteau dorique grec était remplacé par un chapiteau romain dans lequel le galbe des moulures est plus arrondi, mais ce chapiteau était également le fruit d'une belle conception.

Dans les triglyphes, ils substituaient des gouttelettes de forme conique aux gouttelettes droites du dorique grec. Les moulures de l'entablement étaient plus petites et plus subdivisées. Tout l'ordre dorique grec était transformé en ordre dorique romain, mais par un trop grand nombre de lignes.

L'école grecque avait été essentiellement créatrice. Les Romains n'eurent qu'une école d'application qui n'a jamais su produire l'équivalent de la base attique ni du chapiteau corinthien. Tous ses chapiteaux procèdent de ceux de la Grèce. Le chapiteau ionique grec est transformé en ionique romain. Pour composer le chapiteau composite, on utilise le chapiteau ionique en le couvrant d'une rangée de feuilles du chapiteau corinthien. Toutefois l'architecture des Romains, si inférieure qu'elle soit à celle des Grecs, a de la valeur ; elle forme incontestablement l'école secondaire classique, et elle mérite d'être enseignée, non pas comme elle l'est de nos jours, par la méthode de l'échelle, mais

par celle qui est exposée dans cet ouvrage, au chapitre huitième du tome premier.

Les Romains n'ont donc jamais su s'affranchir du style grec. Le même phénomène s'est reproduit dans la période gothique; l'école secondaire anglaise *(decorated)* n'a pas su non plus cacher qu'elle est une dérivée de l'école primaire anglaise *(early)*.

Passons à une architecture où le beau règne à l'égal de celle de la Grèce. L'école gothique allemande a fait autrement que l'école anglaise *(decorated)* et les Romains. Elle

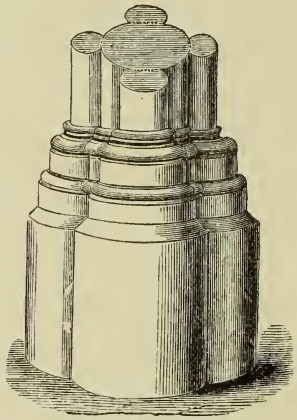


FIGURE 10 — BASE DU TEMPLE DE LONDRES

sortait aussi d'une école précurseur, mais elle avait un double programme qui lui prescrivait non seulement de se dégager de l'école anglaise *(early)*,

mais encore de ne pas tomber dans le roman ni dans les ordres romains. Aussi l'école secondaire gothique a-t-elle plus de valeur que l'école secondaire classique.

Laissant de côté l'époque romane, qui n'a rien de commun avec le beau, cherchons-le dans l'école-mère anglaise *(early)*. Le beau ne se trouve-t-il pas dans la base et le soubassement des figures 10

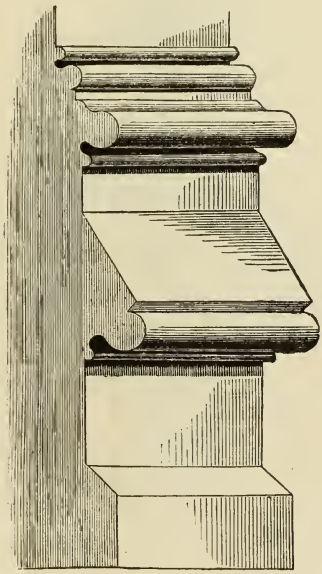


FIGURE 11. — SOUBASSEMENT DE LA CATHÉDRALE DE LINCOLN

et 11 ? Toutes les lignes qui forment ces deux détails ont leur raison d'être et il n'en est pas une de superflue. L'école avait dans son programme la composition d'une base et d'un soubassement

qui, affranchis des moulures romanes et des classiques, auraient des moulures créées par elle. Elle exécuta cette partie de son programme en se conformant au principe des Grecs qui, en composant les moulures et en espaçant les lignes de la base attique, sont parvenus à une harmonie, à une concordance absolue.

FIGURE 12. — FINAL. CATHÉDRALE DE SALISBURY.

La figure 12 représente un œuvre dont la valeur nous paraît égaler le chapiteau corinthien. L'un et l'autre ont donné lieu au même travail intellectuel et ont été créés par le même raisonnement. L'auteur de ce final avait à architecturer le gable et à

le surmonter d'un ornement qui, diminuant peu à peu, couvre le gable comme le chapiteau corinthien couronne la colonne. Pour soutenir les coins du tailloir de ce chapiteau, de même que pour dresser ce final, on a tiré du règne végétal des éléments qu'on a pliés et tourmentés comme le cœur l'a senti et voulu produire.

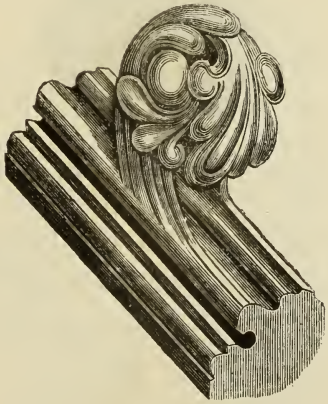


FIGURE 13. — CROCHET. CATHÉDRALE DE SALISBURY.

Le crochet de la cathédrale de Salisbury, figure 13, est une autre image du beau. L'architecte, en voyant si richement sculpté le final de la figure 12, jugea que l'harmonie de l'ensemble exigeait d'autres moulures et il jugea qu'il fallait garnir les rampants avec des crochets. Il avait imaginé la plus heureuse des formes. Cette composition n'a pas de rapport avec le chapiteau corinthien, mais elle procède du même principe et elle est aussi sortie du cœur.

Les figures 14 et 15 représentent un ornement qui appartient également au beau. Quand l'école-mère gothique employait les arcades trilobées,

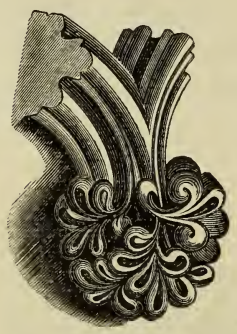


FIGURE 14. — CUSPE. CATHÉDRALE DE LINCOLN.

polylobées et tant d'autres, l'architecte rencontrait un défaut. Pour le cacher et donner à ces lobes une courbure agréable, il composait cet ornement en s'inspirant du règne végétal. Ces petits détails méritent d'être étudiés avec attention.

FIGURE 15. — CUSPE. ÉGLISE DE RAUNDS

Le chapiteau de la cathédrale de Lincoln porte aussi la marque du beau. Il est garni d'un tailloir arrondi, ce qui n'est ni roman ni classique. Le

pilier consiste en un composé de colonnettes disposées autour d'une grosse colonne, arrangement inconnu au roman. Le chapiteau est un œuvre de génie qui rappelle celui des Grecs. Ceux-ci ne s'étaient pas livrés à un autre travail intellectuel, esthétique que le moine anglais.

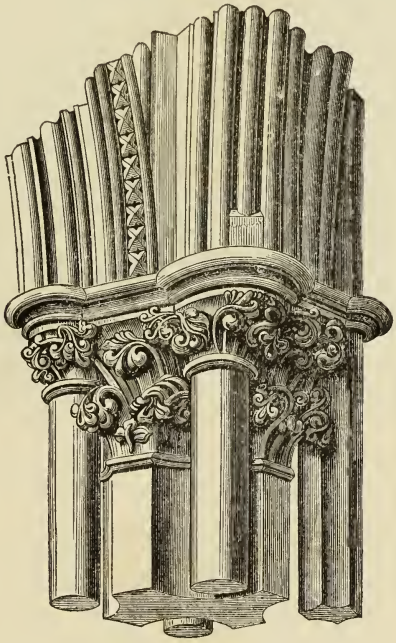


FIGURE 16. — CHAPITEAU DE LA CATHÉDRALE DE LINCOLN.

Le triforium de la cathédrale de Lincoln est du domaine du beau. Toutes les lignes de ce détail concourent à l'harmonie et au plaisir des yeux. Il n'a plus rien de roman. Ses arcades ogivales ont

reçu des ébrasements, des moulures et des crochets gothiques, qui sont ici une création.

Le travail a différé de celui qui a servi à composer le chapiteau corinthien, mais le résultat n'a pas moins de valeur que la base et le soubassement.

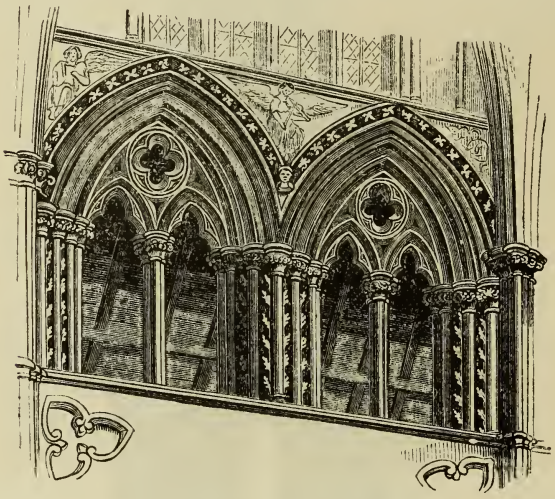


FIGURE 17. — TRIFORIUM DE LA CATHÉDRALE DE LINCOLN.

Passant à l'école allemande, il faut reconnaître en elle l'école gothique par excellence, celle qui s'est affranchie non seulement du roman et du classique, mais encore de l'école-mère anglaise dont elle est sortie. Tout dans cette école porte la marque du beau et on l'y retrouve dans le plus mince détail. Tout ce qu'elle montre a été travaillé dans la perfection. C'est elle enfin qui a le pur gothique.

Il est impossible de regarder la figure 18 sans être frappé de sa grandeur et de sa beauté. Il est impossible également de méconnaître qu'un pareil œuvre résulte d'un programme intellectuel supérieurement conçu. Le but suprême de l'art, l'invention,

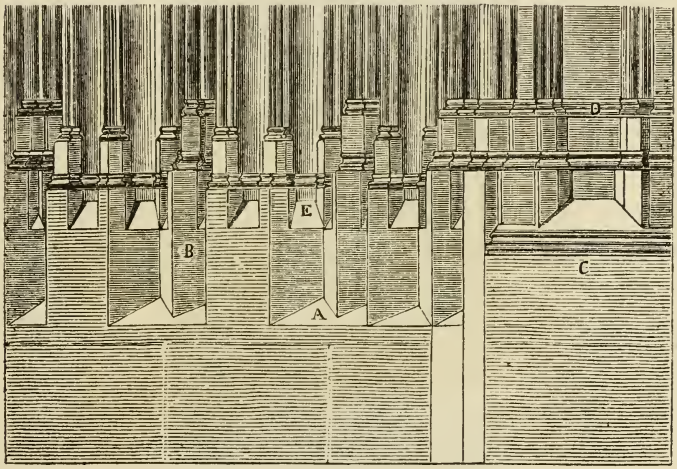


FIGURE 18. — SOUBASSEMENT GOTHIQUE ALLEMAND, PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

est atteint dans ce détail. La base attique, figure 1, est un chef-d'œuvre incontesté, mais le soubassement du portail allemand, figure 18, est un plus grand chef-d'œuvre encore. C'est un trait de génie d'avoir posé les nervures de portail sur une plinthe biseautée. Les lignes horizontales sont coupées avec un goût si pur qu'il ne s'y rencontre pas une ligne classique : toutes les lignes ont été transformées en lignes gothiques.

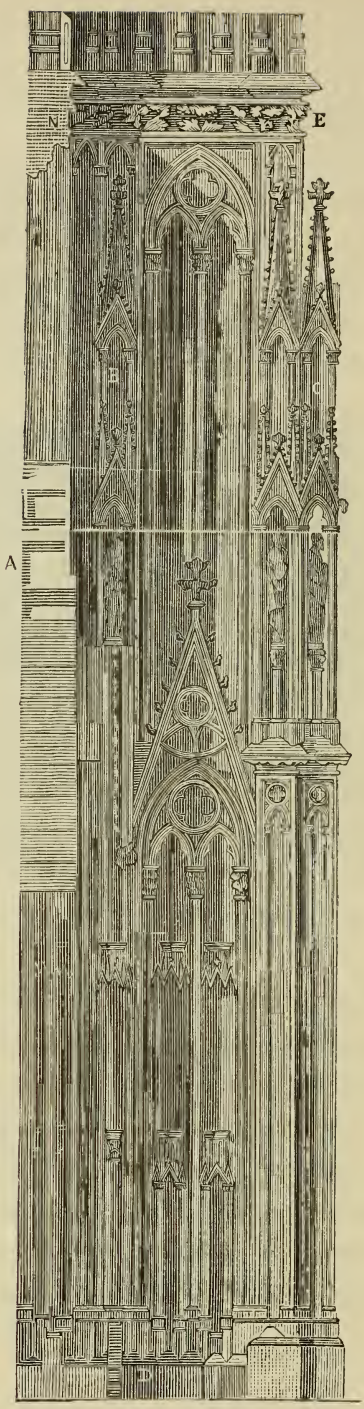


FIGURE 19. — CONTRE-FORT DES TOURS DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

La figure 19 représente le contre-fort des tours dont l'invention égale celle de la base attique et du chapiteau corinthien. Ce membre dans l'école allemande surpasse tous les contre-forts connus. Dans les autres écoles, le contre-fort des tours est inconnu. Ce membre leur fait défaut. On y appliquait aux tours les contre-forts des bas-côtés.

Le fort des Grecs et des Romains dans leurs monuments était l'harmonie de l'ensemble résultant de la concordance de toutes les parties. Il en a été de même dans l'école allemande. Elle a été seule à comprendre que le contre-fort remplit une fonction aux bas-côtés qu'il ne peut pas exercer aux tours, et, cette différence des deux fonctions reconnue, elle a produit ce membre superbe, le contre-fort des tours, dont le volume, diminuant d'étage en étage, devient pour ainsi dire sans fin et peut monter aussi haut que les fondements permettent de le supporter. Pour allégir cette masse, les angles sont garnis de petits contre-forts qui diminuent eux-mêmes de la même manière que le grand. On ne peut rien imaginer de mieux dans la composition de ce membre.

La figure 20 représente le portail de l'école allemande, autre modèle de beauté et de perfection. Ce chef-d'œuvre est le résultat de la transformation complète du portail de l'école-mère, roman par la structure, gothique par les ornements et les mou-

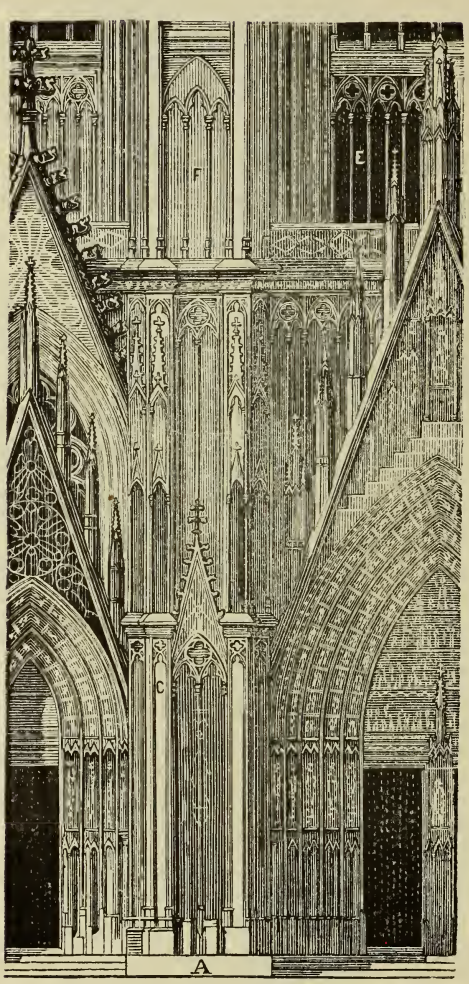


FIGURE 20. — PORTAIL DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

lures. Les ébrasements ont été rangés de manière que toutes les nervures se ramifient au sommet en

forme d'ogives. Ils constituent la disposition la plus favorable pour l'entrée d'une cathédrale.

Pour bien caractériser cette entrée, il garnit les ébrasements avec des figures et des figurines surmontées de baldaquins ou de dais et qui, par la place qu'elles occupent, indiquaient à l'esprit le but

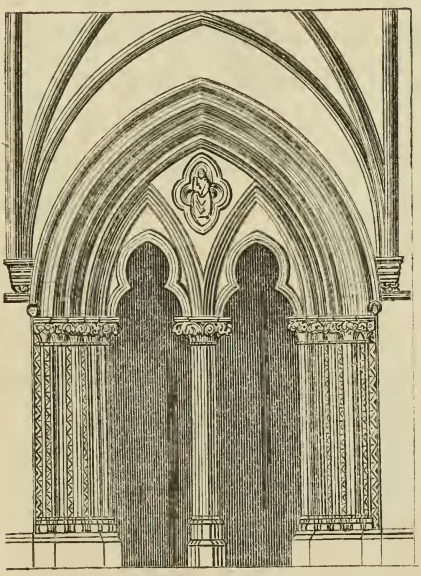


FIGURE 21. — PORTAIL DE L'ÉCOLE MÈRE-GOTHIQUE (EARLY).

pour lequel le monument est élevé. Ces ébrasements d'une grande profondeur, leurs voussures peuplées de figures, le tympan avec ses sculptures en bas-reliefs, tout cet ensemble fait un effet qui sans conteste surpasse en beauté le portail de l'école

précurseur, figure 21. Dans sa transformation, le portail allemand s'enrichit d'un gable et de pinacles aux rampants.

Il suffit de regarder les ébrasements du portail français et de les comparer à ceux de l'école allemande pour saisir de suite la différence de style. Celui de la cathédrale de Rheims, figure 22, a encore la forme de l'ancien ébrasement roman, tel qu'on en voit un joli exemple à l'abbaye de Saint-Denis. Les figurines sculptées sur les montants sont autant de détails d'une beauté admirable.

Les figures entées sur les colonnettes dans l'ébrasement de l'école française, font un bel effet. Il en est de même du baldaquin continu, si peu gothique qu'il soit. Cet ébrasement n'existe qu'en France, il appartient de droit à l'école française, et comme tel il mérite d'être enseigné.

La figure 23 est un autre exemple du beau. On peut le compter au nombre des merveilles de l'art.

Quand l'Angleterre, la France, l'Allemagne, l'Autriche élevaient leurs tours, on finissait ce membre par une flèche. La flèche a été répétée dans toutes les écoles gothiques jusqu'au temps où l'architecte de la tour d'Anvers s'est affranchi de leurs formes de tour.

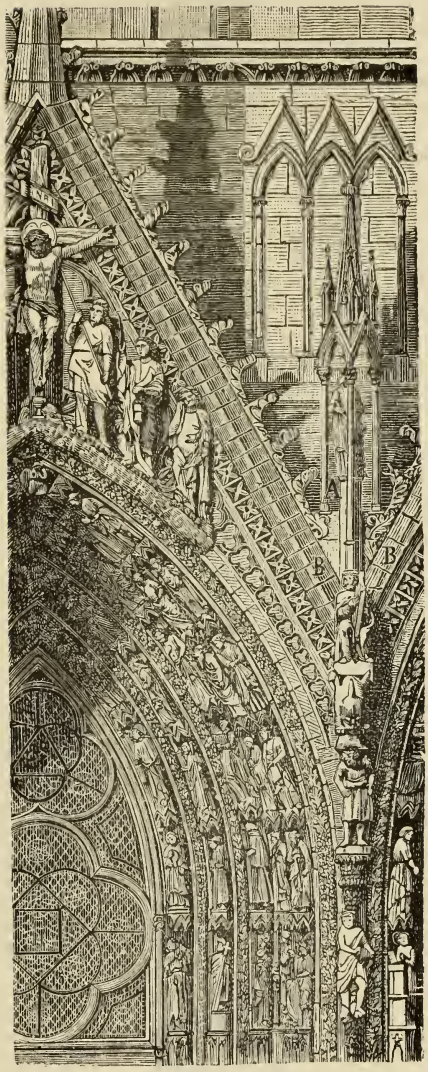


FIGURE 22. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

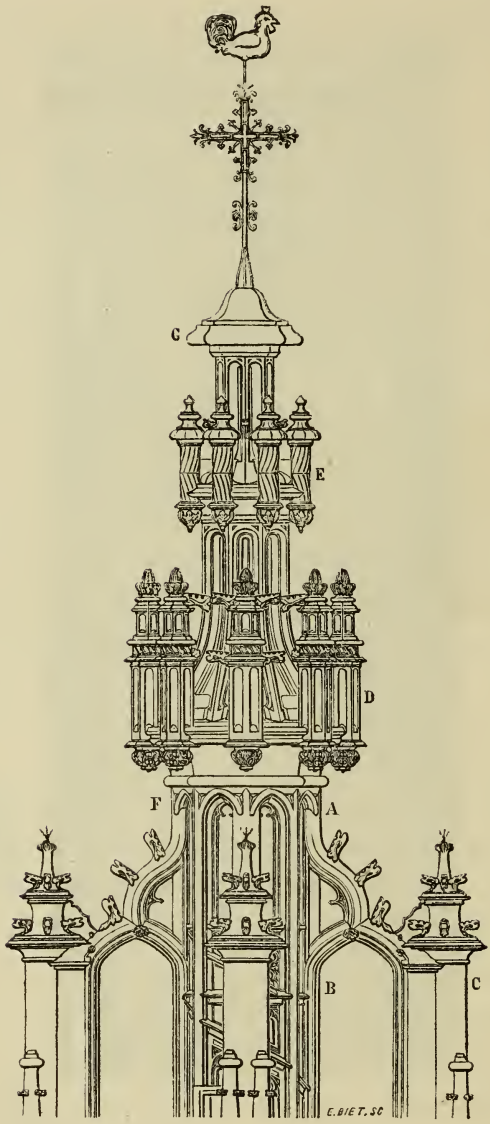


FIGURE 23. — TOUR DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

En faisant refléter par l'archéologie les lumières de la tour d'Anvers, on voit que l'architecte flamand s'est trouvé devant la même tâche que l'architecte qui avait composé le chapiteau corinthien. Le génie grec avait tiré du règne végétal une forme de volute qui soutenait le tailloir et une feuille plus grande qui supportait ces volutes. Ainsi a été fait le chapiteau corinthien.

Il est possible de rétablir le programme intellectuel de l'auteur de la tour d'Anvers. Il a voulu travailler autrement que les autres écoles, en dédaignant la trop facile composition d'une flèche. Pour s'en passer, il a recours aux arcs-boutants et aux piliers-boutants, et à l'aide de ces membres son esprit se livre au même travail que celui d'où le chapiteau corinthien est sorti.

L'arc-boutant dans l'élévation d'une église sert à résister à la pression des voûtes de la nef; celles-ci jettent la force vers l'arc-boutant qui la rejette de son côté vers le pilier-boutant. Qu'a fait l'artiste flamand pour réaliser son programme intellectuel? Il a dénaturé l'arc-boutant, en lui enlevant toute cause de force et tout effet de pression. Il a mutilé ce membre afin de le faire servir à son dessein.

A une église, l'arc-boutant représente un enchaînement de pressions collectives. Il forme pour

ainsi dire une ancre transversale à travers l'édifice. Ce membre a sa place dans une église, puisque c'est l'église qui l'a fait naître. Mais il ne pouvait être employé à une tour sans avoir d'abord subi une transformation.

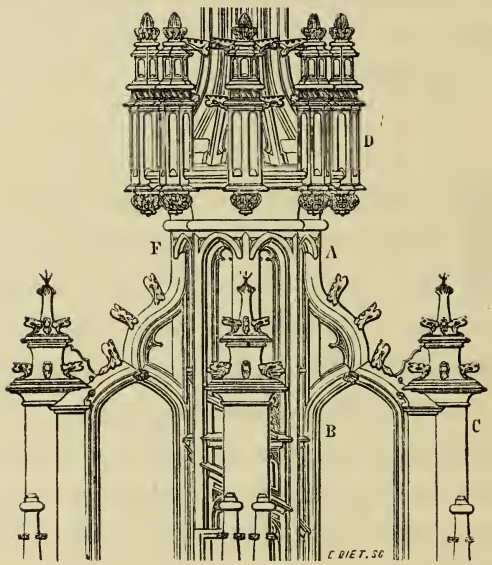


FIGURE 24. — ARC-BOUTANT DE LA TOUR D'ANVERS.

La figure 24 représente cet arc-boutant dénaturé, plié, lié et mené à sa place prédestinée, tout aussi bien que la volute du chapiteau corinthien. Elle nous montre ce membre soutenant le composé de corbeaux D qui, sans lui, ne serait pas assez soutenu. A la place qu'il occupe, l'arc créé à Anvers ne butte pas, mais il remplit la fonction de soutenir.

Le point B exigeait une résistance à opposer à la pression du milieu de la tour et sans laquelle, vu sa faiblesse, ce point ne resterait pas debout. A l'aide du pilier-boutant C, ce hardi travail de génie s'élance à la plus grande hauteur connue et sans que les siècles lui aient fait subir la plus légère déviation.

Ce contre-fort est un chef-d'œuvre comparable aux plus beaux de la Grèce et de l'école allemande, et comme il a été produit sans éléments inspirateurs, on peut regarder son invention toute intellectuelle comme une merveille de l'art.

Nous terminerons ce chapitre en traitant le laid et le monstrueux afin que l'explication que nous donnerons de ces deux contrastes de l'art serve d'enseignement. Il n'est rien, en effet, qui embrouille plus l'enseignement que de voir une nation entière ne plus savoir faire la distinction du beau, du laid et du monstrueux.

Si l'église de Laeken est reconnue pour laide, le palais de justice de Bruxelles passera pour monstrueux. L'architecte qui nous a montré d'un côté qu'il n'a pas su composer la base ni le soubassement d'un pilier, nous présente de l'autre une accumulation de monstruosités sans exemple.

Dans les périodes appelées pélasgiques, on construisait sans méthode et sans art. Les pierres entraient dans la formation du mur, telles qu'elles sortent de la carrière. Il n'est rien de plus primitif que ces constructions où le beau ne pouvait jamais entrer.

Le beau dans l'architecture, comme dans tous les autres arts, date des Grecs. Ils sont les premiers qui ont su faire l'analyse et la synthèse d'un monument. Ils savaient qu'un monument est un composé de membres et qu'il peut être disséqué et classé en membres et en alphabet.

L'analyse opérée sur le palais de justice de Bruxelles détruit tout l'édifice et prouve qu'il n'est pas un composé de membres. L'art grec n'a pas eu part à sa composition. Ces détails pris au classique ont été rangés contre les murs sans raisonnement et pour ainsi dire à la manière pélasgique.

Tout monument grec a une structure formée par un assemblage de membres qui, architecturés, constituent le style. Le contraste du monument grec est le palais de justice de Bruxelles. Celui-ci n'est pas à proprement parler un composé de membres; les quelques membres qu'il possède ou ne sont pas à leur place ou sont mutilés, coupés en deux, en quatre, ou encastrés dans le mur, ou logés dans des coins. N'est-ce pas le contraste de l'art grec et de l'art romain où chaque membre avait sa place prédestinée?

Chez les Grecs et les Romains ainsi que dans l'école gothique, un composé de membres maintenait le temple. Au palais de justice, des murs pélasgiques maintiennent ensemble la construction : on y a plaqué des demi-colonnes coupées en morceaux. Un amalgame de colonnes des différents ordres couvrent des murs gigantesques.

Un membre aussi remarquable que la colonne est mutilé pour architecturer le mur, manière qui est justement le contraire de ce qu'ont fait les Grecs et les Romains. En effet, si on enlevait des murs ces membres mutilés, qu'y trouverait-on ? Il resterait des murs pélasgiques. Qu'on ôte, au contraire, au temple grec ses ornements et ses moulures, il restera encore la structure en membres, l'ossature du temple. Il en sera de même pour la cathédrale de Cologne.

Les Grecs et les Romains regardaient la colonne comme le membre le plus indispensable. Sans elle, en effet, leur architecture serait incomplète. Aussi leur temple est-il précédé et entouré par des colonnades. Au palais de justice, une fenêtre monstrueuse fait avant-corps devant des colonnes. De la sorte, la colonne se trouve écrasée, anéantie ; elle était le membre le plus noble de l'architecture classique, elle y devient subordonnée.

Dans la même architecture, l'entablement d'un ordre quelconque était soutenu par la colonne du

même ordre. C'était compris par tout architecte. Au palais pélasgique de Bruxelles, un entablement dorique est soutenu par des colonnes doriques, ioniques, corinthiennes, et par des piliers formant trumeaux. Un amalgame de différentes colonnes et de différents ordres supportant un entablement dorique, une telle discordance n'est-elle pas une cacophonie architecturale ?

Pour les Grecs et les Romains, la colonne avait une place prédestinée et c'est la raison qui a fait inventer la base et le soubassement. Au palais de justice, il y a des colonnes posées sans qu'une place leur ait été réservée, et il y en a qui sont mises comme sur un tas de pavés, sur l'angle, par exemple, d'une fenêtre, sur un quart de colonne, etc. Cette manière de travailler est l'équivalent du mur pélasgique.

Aux belles époques comme aux temps de la décadence, une fenêtre n'a jamais servi à supporter un entablement. La fenêtre a été, dans tout monument, encadrée et architecturée entre des pilastres et des colonnes. Au palais de justice de Bruxelles, elle fait la fonction de supporter. Elle est, en effet, chargée de soutenir un entablement dorique dans le but de cacher un vice de construction ; sans la fenêtre,

l'excès de saillie de l'architrave aurait fait fendre les pierres. En outre, aucune fenêtre n'occupe assez de place pour permettre de la bien architecturer : les fenêtres sont étouffées faute d'espace pour y mettre des chambranles et une corniche ; elles sont, en outre, écrasées entre des colonnes de trumeaux monstrueux. La corniche est surmontée d'un fronton à la même hauteur que celle des colonnes. Cette manière de construire est sans nom. C'est un composé de murs pélasgiques contre lesquels on a appliqué une quantité d'enfantillages plus détestables encore que ceux dont les Indous et les Moscovites ont fait usage. On a fait de cette construction, qui coûte cinquante millions, un jouet en grand semblable au petit avec lequel les enfants s'amusent à bâtir. On les voit poser une façade devant une autre.

Ce n'est pas tout. Un entablement d'ordre dorique entoure tout le palais, tandis qu'il est soutenu par des membres des trois ordres : colonnes doriques, colonnes ioniques et colonnes corinthiennes. C'est du bric-à-brac architectural.

Les avant-corps des façades latérales sont si laids et si monstrueux que nous ne savons à quels mauvais monuments les comparer, bien que

ceux-ci abondent partout. L'attique au-dessous du fronton est incontestablement l'œuvre d'un fou. Personne n'oserait prétendre que l'auteur d'un pareil travail avait l'esprit sain. Il faut aussi que l'inspecteur des travaux soit d'une ignorance extrême pour ne l'avoir pas fait remarquer au gouvernement avant qu'on passât à l'exécution. La commission des monuments a encore montré son incapacité en ne voyant pas les énormes défauts du plan qu'elle a été chargée d'examiner. Enfin, le gouvernement et les chambres sont également coupables de cette monstruosité. S'ils n'avaient pas distribué les millions avec une prodigalité si étourdie, les manieurs de cette construction odieuse n'auraient pu enter pêle-mêle une si grande accumulation de détails dispendieux.

Les jeunes architectes, leurs études faites, verront avec profit cette construction en classique ainsi que l'église de Laeken en gothique. Ils trouveront là deux exemples incomparables du monstrueux et du laid.

Le plan du palais présente une distribution impossible, révoltante. C'est un vrai dédale. On s'y perd. Le plan d'un palais de justice ou d'une église, comme celui d'une maison, reçoit sa forme d'après les usages qui s'y pratiquent. Ainsi, dans le plan d'une

maison, en composant la salle à manger on n'a qu'à prendre la place d'une table pour six ou huit personnes, d'autant de chaises à l'entour, celle nécessaire au passage des servantes, à un buffet, au foyer, à quelques accessoires. Ce simple raisonnement suffit pour établir le plan d'une salle à manger, comme celui des autres parties de la maison.

Il en est de même pour le plan d'une église qui reçoit sa forme et ses dimensions d'après les usages du culte et le nombre des fidèles. Le plan d'un palais de justice est fait suivant le même raisonnement. Il n'est pas besoin même d'être architecte pour l'établir. Les magistrats et les avocats sont à même de le dresser. Ceux de Bruxelles n'auraient jamais pensé à une distribution malencontreuse comme celle qui a été imaginée par un architecte surfait par la camaraderie et qu'une sotte commission des monuments a permis d'exécuter.

La façade sur la rue aux Laines, laide et monstrueuse, présente à l'esprit l'entrée d'une énorme construction. Cependant cette entrée mène à des caves ou bien, si l'on veut monter au palais, dans d'obscurs corridors où l'on se perd. On peut avec la main y toucher le plafond. C'est un vrai coupe-gorge.

L'entrée par la rue des Minimes est impraticable. Il y a à monter cent soixante marches pour arriver au rez-de-chaussée.

La façade principale est à citer comme modèle d'une architecture dénaturée. On n'en trouve l'exemple nulle part. Cette façade est dépouillée du principe du style classique. Aussi, au lieu de la clarté, quelle confusion dans l'ensemble et les détails qui le composent ! Les Grecs et les Romains mettaient devant leurs temples un péristyle qui en indiquait l'entrée principale. Au palais de justice de Bruxelles, un porche ou vestibule coupe en deux parties une chose que les Grecs et les Romains croyaient ne pouvoir jamais rendre trop grande. Le barbare architecte qui, à l'église de Laeken, n'a pas su composer un soubassement de pilier gothique, mutile ici le péristyle classique dont l'emploi intégral était regardé par nos maîtres éternels, les Grecs, comme un principe sacré.

Si la commission des monuments avait été composée d'hommes possédant un savoir technique et connaissant le grand art, elle aurait fait remarquer au gouvernement qu'il ne pouvait pas exécuter un travail contraire aux principes de l'architecture et aussi entaché de laideur.

Un péristyle n'a jamais reçu un escalier chez les anciens. L'architecte affolé et la commission des monuments qui a accepté son plan lui en donnent deux, encore ces

deux escaliers sont-ils disposés de travers. En effet, en entrant, c'est le dessous de ces escaliers qui s'offre aux yeux, ou plutôt on ne sait ce qu'on voit.

En pénétrant dans la colonnade, on a devant soi le limon d'un escalier. Les deux escaliers coupent le péristyle en travers et par deux entrées différentes. L'architecte et la commission des monuments n'ont rien entendu au travail qu'ils avaient à faire. Ici encore, si l'on n'avait pas eu tant d'argent à gaspiller, on n'aurait pas construit cette monstruosité.

Ce porche inexplicable mène à deux corridors parallèles. Le premier ne sert absolument à rien. Si la commission des monuments était composée comme elle devrait l'être, elle aurait prétendu avec raison que ce corridor est superflu.

Les deux escaliers de l'intérieur ont le même défaut que les précédents. Ils n'occupent pas non plus une place prédestinée. Il en est d'ailleurs ainsi de tout le reste de l'édifice. Il n'est pas un corridor qui ait sa place voulue et il y en a quantité d'inutiles, les trois quarts au moins. Nous bornerons là nos observations ; nous pourrions les étendre à toutes les parties de cette construction qui, à notre jugement, est l'œuvre d'un fou glorifié par la camaraderie et enorgueilli par les cinquante millions qu'un gouvernement trop prodigue lui avait donnés à gaspiller. L'architecte aura toujours

dans le palais de justice de Bruxelles le plus riche musée de tous les défauts qu'il faut éviter et l'un des plus grands exemples de la décadence de l'art au XIXe siècle.

CHAPITRE XIV

PROGRAMME INTELLECTUEL POUR CONTINUER L'ÉCOLE FRANÇAISE AU MOYEN DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS QUI LUI FONT DÉFAUT

L'analyse des architectures grecque, romaine et gothique établit que leur style s'est formé avec lenteur. Les grands hommes qui les ont commencées n'en ont pas entrevu la perfection finale, celle que des artistes de génie apportèrent un jour à chacune d'elles. Nous avons précédemment montré que la production du chapiteau corinthien avait duré plus

d'un siècle avant d'arriver au bel état dans lequel il fait l'admiration générale depuis son apparition au monument choragique de Lysicrates à Athènes.

Quand on sait que l'enfantement de ce détail si riche et si accompli a traîné de la LXXXVe à la CXI^e^ olympiade, il n'y a plus lieu à s'étonner que le développement complet de l'école française exige un temps considérable. Lorsqu'elle sera remise à l'étude avec un programme analogue à celui qui a formé le chapiteau corinthien, elle pourra devenir grande et rivaliser avec les autres. Qu'il lui survienne deux ou trois artistes et la France aura non seulement son école achevée, mais encore une architecture dont la pareille n'existera nulle autre part.

Pour contribuer à la création du chapiteau corinthien, on se servait d'une plante favorite. Celle-ci fut incessamment interrogée jusqu'au jour où elle inspira des formes qui surpassent la nature.

L'école française procèdera de même pour travailler à son achèvement. Ce n'est pas d'une plante qu'elle disposera, mais d'une idée dont les déductions lui permettront de se compléter. L'idée d'enter des figurines contre les colonnettes est française. C'est d'elle que découlera à notre sens

le principe qui terminera l'école et d'où sortira un style vraiment national, propre à être définitivement enseigné et exécuté avec le plus grand succès.

Les détails qui existent seront repris et traités par le programme nouveau ; ainsi le contre-fort, les arcs-boutants, les pinacles, le portail, les soubassements et quelques autres. Ces divers membres retravaillés deviendront de vrais éléments constitutifs. L'idée d'enter des figurines sur les colonnettes peut s'étendre à chacun d'eux en vue de compléter le style. Mais il faudra bien avoir soin de soumettre chaque détail à un raisonnement architectural qui agisse sur l'âme et qui touche le cœur en parlant à l'esprit. On devra bien se garder de faire œuvre de copiste.

Ainsi prenons le triforium tel qu'il existe à la cathédrale de Rheims. Est-ce qu'à l'aide d'un programme analogue à celui que s'était fait l'auteur du monument choragique de Lysicrates, il ne serait pas possible de faire un autre triforium qui fût bien à l'école française ?

Le portail de la même cathédrale montre qu'elle a reçu de l'architecte un soubassement qui est d'un style nouveau. En interrogeant ce détail, on peut saisir la pensée et les premières intentions de l'architecte. On comprend comment il entendait le soubassement et la manière de l'architecturer. On voit écrit en ronde bosse qu'il a entendu garder les

membres romans dans son style en leur adaptant des ornements gothiques.

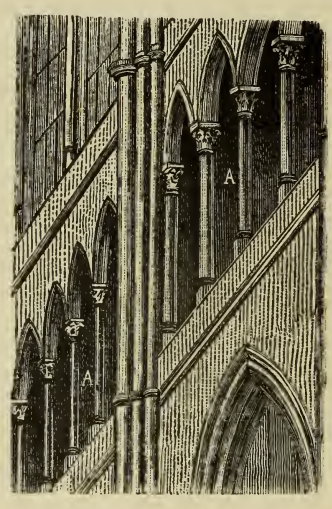


FIGURE 1. — TRIFORIUM DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Ce sont donc ces idées qui, reprises dans un programme intellectuel, dicteront la méthode de composer. On comparera chaque détail à celui d'une autre école ; on jugera ainsi de leur différence. Ce rapprochement suggèrera des idées propres à rendre le style pur. Celui-ci avec le temps deviendra si naturel que la France aura droit de s'enorgueillir de le posséder.

Il y a encore aux portails de Rheims des figurines qui couvrent les montants. Cette application de figurines aux montants peut être étendue aux ébrasements des fenêtres. Cette ornementation est

du genre de celles qui appartiennent au génie de l'école française et elle peut devenir un de ses éléments constitutifs.

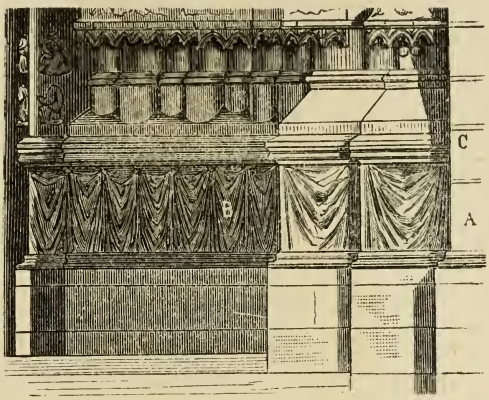


FIGURE 2. — SOUBASSEMENT DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS.

Le génie qui perfectionna le chapiteau corinthien au monument choragique à Athènes n'avait devant lui que l'abaque et le chapiteau corinthien incomplet d'Ictinus, ainsi qu'un autre chapiteau de la même valeur. Il se livra pour composer le sien à un travail intellectuel qui devra être recommencé par le génie destiné à parfaire l'école française.

Il sut tirer de l'acanthe des volutes pour soutenir l'abaque. Celui-ci était trop matériel dans le chapiteau d'Ictinus. Il le rendit plus léger, plus délicat et le transforma en un tailloir. Ce troisième génie étant venu s'ajouter à Ictinus et à l'auteur

du deuxième chapiteau corinthien du temple d'Apollon, à Milet, perfectionna enfin ce beau détail.

Le génie français devra agir de même le jour qu'il entreprendra de perfectionner son école en lui donnant tout le développement dont elle est susceptible. Il aura à prendre pour base de ses raisonnements artistiques les éléments qui existent principalement dans la cathédrale de Rheims et ceux qui se trouvent dans la cathédrale d'Amiens, tels que les contre-forts et les arcs-boutants ; en outre, les pinacles, les moulures et les ornements de la première. Il se servira du moindre détail où les architectes précurseurs et fondateurs de l'école ont laissé l'empreinte d'une pensée. Tous ces détails rassemblés, il en fera jaillir des lumières suffisantes pour en former un style complet, digne de la nation qui a vu naître tant de grands artistes et produit cette incomparable légion de tailleurs d'images de pierre.

Les portails de la cathédrale de Rheims, par exemple, renferment des points d'enseignement propres à remplir le programme que nous indiquons. On y reconnaît jusqu'à l'évidence le commencement d'un style religieux des plus logiques. La ronde bosse ne peut pas rendre plus sensible à l'esprit l'expression symbolique du christianisme qu'elle ne le fait dans ces beaux portails. Leur composition

FIGURE 3. — PROJET DE PILIER POUR LA NOUVELLE ÉCOLE FRANÇAISE, COMPOSÉ PAR L'AUTEUR.

sera surtout mise à contribution lorsqu'on dressera le programme intellectuel destiné à l'achèvement

de l'école. C'est un travail qui, nous en avons la conviction, ne tardera guère à s'accomplir.

Ainsi la figure 3 représente déjà un pilier qui nous paraît propre à entrer dans la nouvelle école. Ce membre n'est-il pas conforme au style français ? N'est-il pas un œuvre dont l'inspiration a été fournie par les portails de Rheims ? Enfin, n'a-t-on pas procédé à sa composition par la méthode qui a servi aux trois auteurs du chapiteau corinthien ?

Comme preuve que l'école française analysée détail par détail et comprise dans l'esprit du génie créateur de ses éléments plus ou moins constitutifs fera surgir un style capable de compléter l'école, nous proposons un deuxième exemple, celui d'un triforium conçu dans un style analogue au même portail. En effet, rien n'empêche qu'on s'affranchisse du style roman qui se voit dans le triforium de la cathédrale de Rheims.

Si l'on veut bien étudier ces essais de complément de style, leur raison d'être et le sens général de leur composition, on admettra peut-être que c'est ainsi qu'il faut pénétrer au cœur de l'école pour en saisir le sens intime.

L'artiste pourra encore travailler à ce second détail et chercher à le perfectionner, car si la

perfection ne sort pas toujours d'une première ni d'une deuxième tentative, elle peut être accomplie à la troisième. C'est ainsi qu'il faut attendre qu'un style cesse d'être incomplet.

La figure 4 représente une application de figurines sur le montant du portail. Cette composition appartient au génie français. C'est bien lui qui l'a créée et elle doit être conservée si l'on veut développer et grandir l'école. Comme elle n'a été employée de cette manière ni dans l'école-mère gothique, ni dans l'école allemande, ni dans l'école flamboyante, il y aurait lieu d'en faire largement usage.

En général, appliquer des figurines aux ébrasements de portails et à ceux des fenêtres est une idée qui peut servir beaucoup à l'achèvement de l'école. Elle a un caractère d'ancienneté et le mérite de ne pas se retrouver dans les autres écoles. Le génie français fera le reste et on le verra ainsi arriver à créer un style qui sera aussi goûté que l'école anglaise *(early)* et que les styles allemand et flamboyant.

On comprend par tout ce que nous avons dit qu'une nouvelle période pourra commencer pour l'école française. Ce sera celle d'une architecture gothique relativement pure. Comme il faut à toute idée le temps de faire son chemin, il sera probablement réservé au XXe siècle d'accomplir ce grand travail.

CHAPITRE XV

IDÉES POUR RÉORGANISER L'ENSEIGNEMENT DE L'ARCHITECTURE ET LES COMMISSIONS DES MONUMENTS

Partout sur le continent, l'enseignement académique de l'architecture, manquant de base, est fait de travers et ne produit d'autre résultat que d'apprendre machinalement les ordres romains. Il ne crée pas un architecte digne de ce nom. Ceux qui se qualifient architectes usurpent un titre trop grand pour de prétendus artistes qui ne savent composer qu'avec des défauts. L'incapacité des architectes et des académies laisse

les chambres législatives sans éléments d'information quand il s'agit de discuter un projet de monument. Comme celles-ci n'ont pas un guide fidèle dans leur examen, leur jugement est abandonné au hasard des impressions toutes les fois qu'elles sont en présence d'un plan sans valeur et plein de vices.

L'impuissance de l'académie, de l'architecte et des chambres a donné naissance à un artifice qui ne fait que grandir avec le siècle. L'architecte s'adjoint au littérateur ; l'un fait de l'autre une manière de savant ; l'écrivain traite de l'archéologie à laquelle il n'entend rien. Architectes de nom et littérateurs d'architecture constituent ensemble la camaraderie qui tient garnison dans les forteresses dénommées généralement commissions des monuments. C'est cette camaraderie qui contribue pour sa bonne part à ruiner les pays par des constructions qui sont le plus souvent aussi extravagantes qu'inutiles. C'est à elle, c'est aux commissions des monuments, c'est à leur incapacité toujours active que l'on est redevable de toutes les monstruosités architecturales que l'on rencontre partout. Les monuments historiques où une commission des monuments a mis la main restent sans valeur pour l'enseignement archéologique ou architectonique, de sorte que si un jour on veut se servir d'eux pour instruire l'architecte dans la

connaissance des monuments nationaux, le professeur ne peut que s'égarer, faute d'œuvres purs.

A cette camaraderie ainsi constituée on voit s'adjoindre une autre qui ne demande qu'à bâtir, bâtir beaucoup, dispendieusement. Sous leur action commune on accumule les académies, institutions inutiles pour l'architecture puisque l'élève qui en sort ignore tout de l'architecture nationale et qu'il ne connaît les ordres romains qu'au moyen de l'échelle.

Qu'y a-t-il à faire pour sortir d'un pareil désordre? C'est un devoir de chercher la solution de cette grave question.

Il conviendra d'abord de dresser l'architecte selon le programme académique établi dans ce traité, au chapitre huit du tome premier. Un architecte formé par cette méthode sera capable d'être membre d'une vraie commission des monuments, car une commission composée de tels architectes serait à la fois l'honneur de l'art, la richesse d'un pays, la garantie responsable des chambres. Les ministres qui auraient à soumettre aux chambres un projet de construction, un mode d'enseignement architectural, s'appuieraient au moins sur la compétente responsabilité d'un architecte archéologue. A l'âge qu'a le monde, on ne peut plus être architecte sans être archéologue et

quand tous les architectes le seront, une commission des monuments sera toujours à même de juger justement un plan quelconque ; alors, les ministres et les chambres trouveront en elle une garantie réelle.

Nous l'avons déjà dit : les Grecs ont pu être des architectes de génie sans le secours de l'archéologie. Ils sont les créateurs de l'art qui mérite le nom d'architecture. A partir des Grecs le contraire a lieu, et plus que jamais on devra apprendre toutes les architectures par l'archéologie. Nulle autre méthode n'est possible.

L'académie actuelle dresse l'élève de telle sorte qu'il est forcé de recourir à l'intrigue au lieu de puiser ses ressources dans le savoir. Cela s'explique facilement. Ne lui a-t-on pas appris les ordres romains machinalement, c'est-à-dire par la méthode de l'échelle ? Or, l'échelle n'est-elle pas l'équivalent du moule pour le sculpteur ? Le savoir chez lui est donc bien peu de chose. Enfin, l'académie n'a pu lui apprendre les architectures nationales, faute d'une archéologie continentale, telle que nous tenons à honneur de l'avoir essayée le premier. Après tout, on comprend que l'architecte ne peut être qu'un dessinateur. C'est à cela que se borne son talent et il est réduit à piller des ouvrages qu'il copie sans savoir les analyser. Inutile de lui demander de synthétiser la macédoine qui constitue le projet dont il se prétend l'auteur. C'est

d'ordinaire un plan bien dessiné, bien colorié, rien de plus, mais qui passera à l'aide de la camaraderie. Les chambres, qui ne peuvent être éclairées, l'adoptent sur l'avis favorable d'une commission des monuments. Ce plan est pourtant plein de vices, et le pays s'aperçoit trop tard qu'il a élevé des monstruosités et des constructions qui, dix ans après, exigent déjà des réparations.

Le temps paraît venu de comprendre que ce n'est pas dans le désordre académique que l'on peut instruire et former l'architecte. Les résultats font apprécier la non-valeur des commissions des monuments composées de littérateurs, d'archivistes et d'architectes dressés aux ordres romains. Qu'elles nous montrent un monument, un seul, qui fasse honneur à notre époque dans les siècles futurs! De tant de plans qui ont été soumis à leur examen, qu'elles nous fassent voir ceux qu'elles ont su comprendre et corriger! Les témoins de leur incapacité sont, par malheur, en trop grand nombre! Tous les monuments historiques atrocement dénaturés ne sont-ils pas autant de témoins irrécusables de l'incompétence des commissions des monuments ?

ous croyons donc qu'il convient de passer sans plus tarder à la réorganisation des académies suivant le programme que

nous avons formulé. Cette réorganisation fournira les architectes archéologues propres à constituer des commissions des monuments qui soient capables et compétentes. Le gouvernement et les chambres de tous les pays verront bientôt le progrès se produire. L'architecte se sentira fort, il saisira sa propre valeur et il aura à cœur de la produire. Parce qu'il a pris goût à ses études, il se livrera avec ardeur à la composition. Ses compositions seront géniales au lieu d'être des copies, comme de nos jours ; elles ne seront plus dictées par l'échelle des ordres romains. Alors on regardera toute académie comme une pépinière de professeurs pour le pays d'abord, pour l'étranger ensuite. Les parents ne considèreront plus les académies comme une impasse ; ils trouveront en elles de grandes ressources pour l'avenir de leurs enfants. La qualité d'architecte archéologue sera comme un brevet de capacité qui équivaudra à un titre d'élite. La capacité lui tiendra lieu de tout, l'enlèvera à la tutelle du littérateur et à toutes les intrigues de la camaraderie.

En résumé, nous proposons, en vue d'établir l'ordre :

1° Que tout gouvernement dispose d'un architecte capable de comprendre et de corriger les plans dans toutes les architectures, en attendant

que les académies réformées par lui aient fourni d'autres architectes.

2° Que l'on réorganise les classes d'architecture dans les académies selon le programme exposé dans ce traité, au chapitre huit du tome premier.

3° Qu'il soit fait une archéologie spéciale sur les monuments historiques de chaque pays analogue à celle que ce livre renferme sur les monuments du monde gothique. Cette archéologie spéciale sera accompagnée d'un atlas de tous les monuments nationaux.

FIN DU TOME TROISIÈME

ET

DE L'ÉCOLE GOTHIQUE FRANÇAISE

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME TROISIÈME

ÉCOLE FRANÇAISE

CHAPITRE I

VUES GÉNÉRALES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

Sujet difficile à traiter. 3
Il ne peut l'être que par l'archéologie architecturale 4
C'était impossible avant la découverte de cette science 5
Méthode pour comprendre, relever et enseigner l'école française. 6
Qu'elle est partie romane, partie gothique 7
Différence des programmes de l'école française et de l'allemande. 7
Et de leurs monuments 8
Immobilité du gothique primaire anglais durant son emploi en France 8
La France et la Belgique n'empruntent à cette école que cinq détails et des ornements et moulures. 9
Epoque où cet emprunt s'ajoute au roman français 9
Preuve que le gothique est resté inconnu en France 10

Ainsi qu'un programme de transition. 10
Faibles résultats du mélange du roman français avec le gothique anglais 12
Ecole française simplement école gothique-romane 13
Programme de transition. 13
Ses résultats en Angleterre, en Allemagne, en France . . . 14
Ils sont tous à Rheims et à Amiens 15
Leur caractère et difficulté de les classer. 16
L'école allemande redevable de son style complet à un plan général complet. 18
La France n'a jamais eu un seul plan général 18
Preuve de ce fait 19
On travaillait de mémoire les masses. 20
Et aussi les détails. 20
Contraste des écoles allemande et française attribué au génie particulier de la nation. . . . . .20 et 29
La première soumet tout détail à un raisonnement architectural. 21
La seconde use d'une méthode expéditive 21
Conséquences de cette méthode. 22
Ce qu'on savait dans les écoles anglaise et allemande et ce qu'on ne savait pas dans l'école française. 23
Figure d'un portail français cachant les contre-forts 24
Figure d'un portail allemand les montrant 25
L'école française ignore la valeur réelle d'un membre. 26
C'est pourquoi elle cache la structure 26
Et commet des fautes graves. 27
Exemple des tours de Rheims et d'Amiens 27
Pourquoi l'école française doit être enseignée 28
Surtout remise sur un plan nouveau 28
Alors elle produira une architecture de grand mérite. 29
Et particulière à la France 29

CHAPITRE II

DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

BASE ET SOUBASSEMENT

Comment on doit enseigner l'école française 31
Les cathédrales de Rheims et d'Amiens prises pour base d'étude. 31

Suffisent pour apprendre l'école, permettre de composer. . . . 32
Et connaître tous les monuments historiques 33

BASE

Ce qu'elle est 34
Celle de Rheims sans une ligne gothique 34
Et d'un roman plus développé que les autres 35
Est une preuve que la France n'eut pas un programme de transition. 35
Celle-ci s'est faite sans programme 36
Exemple de la transition gréco-romaine 36
Base romane de Paris (1165) rapprochée de celle de Rheims (1249) 38
Base gothique de Cologne (1248) 39
N'ont aucune ressemblance 40
Pourquoi la base française est restée romane 40
Base d'Amiens, romane aussi 41
Il se trouve plus d'éléments gothiques à Amiens qu'à Rheims. Exemples. 41
Preuve que le gothique existait en Angleterre depuis un demi siècle environ avant sa greffe en France. 42
Base d'Amiens et base de Cologne comparées 43
Que la France a fondé ses cathédrales sur une base romane. . . 44

SOUBASSEMENT

Qu'il est une création réelle de l'école française. 45
Et un élément constitutif de cathédrale 45
Perfection et beauté de ses moulures. 46
A quelles conditions il servira de principe de composition. . . 46
Les portails de Rheims et d'Amiens ne peuvent servir de principe tels qu'ils sont 47
Le soubassement du portail allemand montre la structure. . . 48
Celui du portail français la cache 48
A quelles conditions le portail de Rheims mérite d'être enseigné dans toutes ses parties 49
L'école française n'a jamais pensé en gothique 49
Différence légère entre les portails de Rheims et d'Amiens. . . 50
Modèles de socle signalés. 51
Soubassement de Cologne rappelé. 51

Le contre-fort des tours manquant à Rheims et à Amiens, l'école est incomplète. 52
Il doit être plus orné que le contre-fort des bas-côtés 53
La nouvelle école montrera toujours la structure 53
Et complètera les membres et l'alphabet. 53
Elle devra égaler l'école allemande. 54
Conditions requises pour compléter un style 54
Deux points du programme pour la reconstrution de l'école française examinés. 55

CHAPITRE III

CE QUE DOIT ÊTRE UN OUVRAGE D'ARCHITECTURE

On étudie cette question 62
Le traité d'archéologie architecturale, le vrai guide de tous. . . 64
Donne aux monuments leur véritable valeur 65
Et la méthode d'étudier et d'enseigner les écoles 66
Avec ce traité commencera l'enseignement de l'architecture d'un pays. 68
Ce qu'il doit être 69
Désarroi de l'architecte faute d'un pareil ouvrage 70
Il aura plus d'importance qu'une académie. 71
Il sera même comme une académie nationale 73
Funeste effet des ouvrages d'architecture tirés des livres et non pas des monuments 73

CHAPITRE IV

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

PORTAILS

Beauté du portail français 77
Sa généalogie doit être étudiée 78

PORTAIL DE L'ABBAYE DE SAINT-DENIS

Son analyse 79

PORTAILS DE NOTRE-DAME DE PARIS

Notre-Dame réparée, en 1240, dans la confusion des styles roman et gothique anglais *(early)*. 80

Analyse de ses portails 82
Romans comme celui de Saint-Denis. 83

PORTAIL DE LA SAINTE-CHAPELLE DE PARIS

Son analyse 84
Il est également roman 85
L'analyse archéologique prouve que Pierre de Montereau n'est pas l'auteur du plan de cet édifice. 86

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS

Son stylobate reproduit celui de Saint-Denis 87
Comparé à celui de la cathédrale de Cologne 88
Ce dernier affranchi complètement du roman et du classique . . 89
Ce qu'est le soubassement du portail dans l'école française et dans l'école allemande 89
Ebrasement du portail d'Amiens analysé 89
Il rappelle généralement celui de Saint-Denis 90
A été fait sans programme transitionnel 90
L'architecte d'Amiens s'est borné à copier Saint-Denis 92
Enter des figures contre une colonne est une idée artistique . . 92
N'est pas une idée architecturale 93
Les figures n'ont pas une place prédestinée. 93
Comme dans l'école allemande 94
Cette différence expliquée par l'état des écoles. 94

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RHEIMS

Son analyse 96
Le stylobate proposé pour composer dans l'école française. . . 96
L'architecte de ce portail supérieur à ceux de Paris et d'Amiens. 96
Le soubassement n'est pas gothique. Il est l'œuvre du génie français 97
Les portails de l'école française procèdent de celui de Saint-Denis. 98
L'école primaire gothique *(early)* en Allemagne et le roman français en France produisent deux architectures différentes . . . 99
Cela explique leur contraste. 100
Ebrasement du portail de Rheims analysé 100
Ce portail est le plus perfectionné de la France 102

Est peu gothique 102
Celui de l'école allemande 102
Voussure du portail de Rheims. 104
Ses défauts et sa beauté. Celle-ci vaut qu'on la reproduise . . . 106
Autre défaut de ce portail. 108
Causé par l'absence des contre-forts des tours. 109
Structure de la façade cachée par les portails 109
Les Grecs, les Romains, l'école allemande montraient la structure 110

CHAPITRE V

DE LA VALEUR RÉELLE D'UN MEMBRE

CE QU'IL FAUT ENTENDRE PAR UN COMPOSÉ DE MEMBRES

QU'UN MONUMENT EST LIMITÉ EN MEMBRES

Science des membres 113
Ce qu'elle est. 114
Les membres incomplets font une architecture incomplète. . . 115
C'est l'état de l'école française 115
Les membres manquants à une école sont pris à une autre. . . 116
La structure, grammaire d'une langue de pierre 116
Raison de la perfection des monuments grecs et de la cathédrale de Cologne 117
Cause de la quantité de monuments incomplets expliquée. . . 117
Une forme qui est un membre dans une architecture ne l'est pas toujours dans une autre. 119
Cela rend difficile l'archéologie architecturale 119
Et a jeté notre époque dans la confusion. 119
Ce que c'est que connaître la base du style 120
Conséquences causées par l'ignorance de la science des membres. 121
Dans l'école française 124
L'architecte de Rheims ignorait la structure d'une cathédrale gothique 125
Le grand principe des Grecs rappelé 127
Les mêmes défauts répétés aux portails d'Amiens. 128
On les explique 129
Défaut des façades latérales de Notre-Dame de Paris 130
Architecturer à côté d'un membre, contraire à l'art. 132

L'analyse archéologique fait connaître l'excès de membres et le manquement de membres 133
Il en manque à l'école française. 133
Nécessité de les composer. 134
Les Grecs et l'école allemande ont toujours travaillé avec des éléments complets 134
Rien de semblable dans l'école française. 135
Celle-ci mise sur un plan nouveau et complétée prendra une place brillante dans l'histoire de l'art 136

CHAPITRE VI

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ECOLE FRANCAISE

Pourquoi l'on continue à comparer les membres français et allemands. 139
Leur dissemblance expliquée 140
La France a ignoré le style gothique. 141

PILIER ET CHAPITEAU

La colonne isolée n'est pas gothique 142
Notre-Dame de Paris n'a pas un seul pilier gothique. 142
Rapprochement du pilier d'Amiens 144
Immobilité de ce membre en France jusqu'en 1240 145
Contraste de celui de l'école allemande 145
Pilier de la cathédrale de Rheims 147
Son chapiteau 148
Analyse de ce détail 149
Comparé à celui de Cologne. 150
Ornement cité comme expression du beau 151
Profusion de feuillage dans le chapiteau de Rheims. 152
Chapiteau de Cologne purement gothique 153
Raison de leur différence. 153

ARC-OGIVAL

Conçu par la méthode romane 153
Ses moulures à Notre-Dame de Paris. 154
Où ce membre n'est pas gothique. 154
Archivoltes de l'arc-ogival d'Amiens 155

Ce membre stationnaire comme les trois autres cités, faute d'un programme transitionnel 156
A quoi reconnaît-on un arc-ogival quelconque, une colonne grecque d'avec une colonne romaine toutes deux du même ordre, l'ordre dorique grec de l'ordre dorique romain, l'architecture romane de la gothique? 157
Arc-ogival de Rheims expliqué. 158
L'arc-ogival dénommé par le style auquel appartient l'alphabet employé pour l'architecturer 158
Qu'un style se dénote par son alphabet 159
Développement de ce principe des Grecs. 160
Perdu aujourd'hui 161

PETIT CONTRE-FORT DE L'ABSIDE

Les trois contre-forts d'une cathédrale gothique 161
Le petit contre-fort expliqué. 161
La beauté de ses pinacles signalée comme œuvre du génie de l'école française. 162

CONTRE-FORT DES BAS-CÔTÉS

Il est expliqué 162
Que les architectes du moyen âge connaissaient la valeur réelle des contre-forts 164

CONTRE-FORT DES TOURS

Sa fonction et pourquoi plus orné. 164
Ce membre est expliqué 166
Ses défauts dans une école incomplète 166
Sans ce membre architecturé, l'architecte ne peut composer une église complète. 166
Il manque à l'école française. 168
Projet d'un contre-fort des tours pour la nouvelle école française. 168

CHAPITRE VII

CE QU'IL FAUT POUR ETUDIER LES MONUMENTS HISTORIQUES

Comment ils ont toujours été étudiés à rebours sur le continent . 169
On doit commencer par ceux de l'Angleterre 169

Erreur de commencer les études d'architecture par l'école romaine au lieu de l'école grecque 170
Nécessité d'une archéologie architecturale pour étudier les monuments. 170
Celle-ci est à faire d'après un plan général fondé sur la généalogie des monuments 171
Faute de cette archéologie, tous les écrits sur les monuments du continent sont faux 172
Pourquoi il en est autrement des livres archéologiques anglais . 172
Comment étudier nos monuments. 173
Exemple tiré des monuments classiques. 174
La méthode du plan généalogique étendue aux architectures arabe, moresque, moscovite, etc. 175
Les livres à rejeter 175
Les connaissances requises pour l'étude selon la méthode exposée. 175
Elle fera deux classes de monuments 176
Chacune des écoles anglaises étant connue, on détermine leurs éléments constitutifs 177
On les compare dans chaque école 178
Comment on étudiera sur le continent 179
Filiation des écoles continentales 180
L'archéologie architecturale doit enregistrer tout ce qui manque dans un style 180
L'histoire d'un monument qui ne fait pas connaître les architectures qui y entre confond l'architecte 181
L'école française, une branchette entre la branche anglaise . . 182
Sa grosse colonne romane amena la décadence du style gothique. 182
Le gothique autrichien de souche anglaise en passant par l'Allemagne. 183
Exemples montrant comment un style prend son origine . . . 184
Difficulté d'étudier un monument bâti à diverses époques et en différents styles 190
Ne peut être surmontée que par l'archéologie architecturale . . 191

CHAPITRE VIII

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

Comment l'école transitionnelle gothique entendait la voûte . . 193

VOUTES DES BAS-COTÉS D'UNE ÉGLISE FRANÇAISE

Ce qui fait reconnaître une voûte en architecture française. . . 194
Les nervures font les membres de la voûte. 194
Ce qu'est la voûte romane. 195
Ses nervures à boudins 195
Les voûtes de Rheims et d'Amiens restées romanes comme à Saint-Denis et à Notre-Dame de Paris 196
Immobilité de l'école française jusqu'à ce qu'on eut couvert les bas-côtés de l'église à Rheims et à Amiens 196
Contraste de ce fait et des affirmations de certains auteurs. . . 197
L'archéologie architecturale sait établir la vérité 198

TRIFORIUM

Ce que c'est 198
Etudié chronologiquement à Paris, où il est roman 199
Et à Rheims où il l'est aussi. 200
Ce qu'est un triforium purement gothique. Exemple de Cologne. 202
Ce détail dans l'école française 204
Celui de Rheims proposé en modèle pour composer dans cette école 206
Triforium gothique primaire anglais à Saint-Denis et à Amiens. 207
Leurs moulures étant romanes, il n'est pas pur 208
Difficulté de démêler deux écoles amalgamées dans la même construction. 208
Exemple d'Amiens, de Paris 209
Etrange contraste d'une construction romane à l'intérieur, gothique à l'extérieur. 210

CLAIRE-VOIE

Son rôle 210
A fait naître arcs-boutants, piliers-boutants, pinacles, etc . . . 211
Nécessité de maintenir la forme de la cathédrale 212
Sinon l'on tombe dans les vices de construction 213
L'application du style gothique de la cathédrale aux constructions civiles a produit quantité d'arcs 213
La claire-voie n'a pas été transformée en France en voûte gothique. 214
Elle est romane à Paris, à Rheims, à Amiens, partout 215

CHAPITRE IX

PARALLÈLE D'UN MONUMENT DE GRANDE VALEUR ET D'UNE CONSTRUCTION DE NON-VALEUR

Perfection d'un monument de valeur 217
Il proclame le génie d'un peuple 218
Une construction de non-valeur montre la décadence 218
Le premier peut tenir lieu d'une académie 219
Le second renferme tous les défauts possibles 219
Le premier est un enseignement en ronde bosse 220
Leur parallèle 220
Le dais de la cathédrale de Chartres, exemple d'un détail de non-valeur 223
Celui de Cologne, exemple d'un détail de valeur 224
Les Grecs et les Romains ont produit quantité de détails de grande valeur 226
La fin du moyen âge a élevé beaucoup des uns et des autres . . 227
Les grandes époques de l'histoire de l'art 227
Autre exemple de non-valeur : le chapiteau de la cathédrale d'Auxerre. 228
Il faut apprendre à la fois le beau et le laid dans les arts. . . . 230
Exemple d'un chef-d'œuvre : le baldaquin de Cologne 231
Le baldaquin français toujours roman 234
Le contre-fort des tours de l'école allemande composition sublime 234
Conçu en vue d'harmoniser toute la façade 235
Il corrige le défaut des Grecs et des Romains qui, pour monter, superposaient étage sur étage 236
Est une invention de l'école allemande 236
Troisième exemple de non-valeur : contre-forts des portails de Rouen. 237
Quatrième exemple : façade méridionale de Chartres 238
Cinquième exemple : façade principale de Notre-Dame, à Dijon 239
Dernier exemple : la nouvelle église de Saint-Denis 240
L'ébrasement gothique remplacé par un chambranle classique. . 242
Une église doit être composée dans l'unité de style 243

CHAPITRE X

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

A partir de l'arc-boutant et du pilier-boutant, l'école française se met à créer. 245

ARC-BOUTANT ET PILIER-BOUTANT

En quoi consiste ce membre composé dans la cathédrale de Rheims 246
L'arc-boutant est bien un produit du génie français, mais il n'est pas gothique. 247
Le pilier-boutant n'est pas gothique et n'est plus roman. . . . 247
Mérite d'être classé dans l'école française 247
Il a un piédestal classique 247
Le pinacle de Rheims, roman orné de gothique 250
Comparé au pinacle allemand 250
Exemple d'un pilier-boutant gothique pur 252
Rheims essaie de composer un arc-boutant à l'époque où Paris, Saint-Denis, Amiens, etc. prenaient l'arc-boutant anglais 253
L'arc-rampant recomposé à Rheims 254
L'école française possède aussi en propre son arc-boutant . . . 254
Ce membre français rapproché de l'allemand 255
L'arc-rampant allemand doit entrer dans l'arc-boutant français. . 257
Avec d'autres moulures et ornements. 257
Allure des arcs-rampants indéfinissable 257
Méthode pour la saisir 257
Le gable de fenêtre peut être à jour ou plein 258

FENÊTRE

Figure de la fenêtre anglaise *(early)* employée par les trois écoles continentales 259
Durant plus de 170 ans 261
Unique sur le continent, la fenêtre se multiplie en Angleterre. . 261
Ses légers changements sur le continent 261
La broderie varie les fenêtres 261
La fenêtre anglaise prend une deuxième forme en 1277 262

Une troisième en 1320 262
Celle-ci prépare la broderie flamboyante 263
Explication du progrès anglais et de l'immobilité continentale. . 263
Conseil donné à l'école française de conserver la fenêtre primitive 266

BALUSTRADE

Celle de Rheims faite d'éléments gothiques mal appliqués . . . 266
Modèle parfait de balustrade gothique cité 267
Montrant comment elle doit être établie 267
Défaut à éviter 267

PINACLE DE GABLE DE PORTAIL

Sa grande différence dans l'école française et dans l'allemande. . 268
Celui de Rheims dû au génie français 268
Ce qui lui manque 268
Un pinacle doit être solide. Exemple cité 269
Deuxième pinacle de portail français 271
Et troisième. Leur défaut. 272
Ils sont l'œuvre d'un sculpteur et nullement d'un architecte . . 273
Comment ils sont à garder et devront être employés 274
Rappel de la méthode propre à l'étude des monuments français . 274

CHAPITRE XI

LES MEMBRES MANQUANT A L'ÉCOLE FRANÇAISE

Objet soumis à l'examen des architectes archéologues de la France 277
Nécessité de compléter les éléments constitutifs de l'école . . . 278
Ce que cela signifie. 278
Les deux membres essentiels qui manquent à la France. . . . 278
Leur adjonction permettra de composer entièrement dans le style français 280
Le pilier de l'intérieur de l'église, premier membre manquant . 280
Description de celui qu'on propose 281
Principe français de greffer des figures sur les colonnettes . . . 281
Autre principe français, celui du soubassement, appliqué au pilier 282

Les écoles développent leur caractère d'originalité par la répétition de leurs propres inventions. 282
Pourquoi on a composé le pilier de la figure 1 282
Complétée, l'école française aura un caractère unique 283
Elle sera éminemment nationale 283
Ses origines rappelées. 284
Contre-fort des tours, second membre manquant 284
Celui de Cologne provoque la comparaison du Parthénon . . . 285
Sa description 286
Sans ce membre, nulle école complète 287
Projet de contre-fort des tours 287
Dû à l'archéologie architecturale 289
Sa description 289
Il garde le principe roman comme les portails 290
Le pilier proposé ôtera l'aspect roman à l'église française . . . 290
Ressources offertes à l'architecte pour composer 291
Le soubassement des cathédrales servira à caractériser le style français 292
De même les pinacles de Rheims 292
Le plan de la façade de Rheims doit être rejeté. 293
On en donne les raisons 294
Deux lois de l'architecture 294
On conseille d'adopter le plan de la façade de Cologne 295
Ses mérites 296

CHAPITRE XII

L'ARCHÉOLOGIE ARCHITECTURALE NÉCESSAIRE POUR RESTAURER LES MONUMENTS CONSTRUITS A DIFFÉRENTES ÉPOQUES ET EN DIFFÉRENTS STYLES

La restauration des monuments historiques doit avoir pour base un traité d'archéologie architecturale. 297
Ce traité enseignera les styles et les éléments constitutifs . . . 298
Dans chaque pays, une commission entièrement composée d'architectes archéologues est nécessaire 299
Comment elle procèdera 299

Ses heureux effets 300
Déplorable situation actuelle. 300
Musée archéologique, autre nécessité. 302
Utilité des fragments des temples grecs dans nos musées . . . 302
Le musée archéologique constitué avec les pierres provenant des monuments historiques 303
Ces pierres fourniront les éléments constitutifs des écoles. . . 303
Elles formeront une école en ronde bosse 304
Pourquoi on clôt les monuments en restauration 304
Destruction de ronde bosse qu'il s'y fait 305
Maxime d'Ingres rappelée 305
Les professeurs d'architecture savent qu'ils ignorent tout, hors les ordres romains. 306
Conséquences déplorables qui en résultent pour les élèves . . 306
Et pour l'art et la conservation des monuments 307
Comment on procèdera à la formation du musée 307
Et comment on classera les fragments. 308
Les jeunes artistes ramenés à l'académie. 308
Et formés au musée 309
Le musée expliquera l'art du moyen âge. 309
L'analyse qu'on y fera enseignera le passé 310
Massacre officiel des monuments historiques 310
Comment on les restaure. 311
Qu'il serait préférable de les laisser en ruine 312
Et d'en mettre les fragments dans les musées 312
Utilité d'un architecte archéologue dans chaque province . . . 313
Bons effets à attendre des réformes proposées 314
Comment viendra la renaissance de l'architecture. 316

CHAPITRE XIII

LE BEAU, LE LAID, LE MONSTRUEUX EN ARCHITECTURE

Comment ils apparaissent. 317
Notion du beau perdue 317
Le beau particulier aux époques grecque et gothique 318

Comment il était à l'époque romaine 318
Hors de ces trois périodes, il n'existe presque pas. 318
Les Indous n'ont pas l'apparence du beau 318
Puérilité de leur ornementation. 318
Le beau en architecture démontré par une série de figures. . . 319
Beauté de la base attique. 319
Raisons de sa valeur 319
Celles de l'infériorité de l'architecture indoue 320
Impossibilité de perfectionner la base attique 320
On la compare à une autre base 321
Utilité d'étudier les mauvaises bases 321
Effets d'une bonne culture intellectuelle 322
Les bases romanes n'égalent pas la base attique 323
Où se trouve le beau dans l'architecture romaine 323
La perfection de ses proportions fait trouver l'échelle à modules . 323
Celle-ci, instrument de décadence 324
Comparée au moule du sculpteur 324
Son invention, preuve de l'existence du beau dans les monuments romains 324
Disparition du beau avec le roman 324
Appel aux académies pour la culture intellectuelle des élèves architectes 325
Les architectures conçues sans notion du beau. 325
Comment elles ornaient le temple 325
L'architecture moscovite pleine de futilités 326
Les défauts d'une base figurée signalés 326
La colonne du temple dorique grec étudiée. 327
Ce qui y tient lieu de base et de soubassement 328
Le chapiteau corinthien créé par la même méthode que la base attique 328
Il ne doit rien au hasard 328
Toute architecture lente à se perfectionner 329
La perfection toujours due à l'avènement d'un homme de génie . 330
Les Grecs mettent plus d'un siècle à créer le chapiteau corinthien 330
La filiation 330
Le premier chapiteau corinthien, au temple de Phigalie. . . . 330
Le deuxième à celui d'Apollon Didyméen 331

Le troisième et parfait au temple choragique de Lysicrates . . . 331
Existence d'un ornement favori tiré du règne végétal. 332
Et appliqué comme acrotère aux monuments sépulcraux . . . 333
Et au trépied sacré donné à Lysicrates 333
Le tailloir du troisième chapiteau corinthien passe aux Romains et aux temps modernes 334
La composition de ce chapiteau expliquée 334
Raison du beau dans la colonne dorique. 334
Description du temple dorique 335
Il ne pouvait admettre la base attique sans détruire l'harmonie . 335
La base détermine l'harmonie du style 336
Le beau dans l'école romaine 336
Elle transforme les ordres grecs en ordres romains 336
Ses principes, les mêmes que ceux des Grecs 336
Elle donne une base à la colonne dorique grecque 337
Et remplace le chapiteau dorique grec par un chapiteau romain . 337
Elle n'est qu'une école d'application 337
Valeur de l'architecture romaine 338
Elle n'a jamais su s'affranchir du style grec 338
Ce qu'a su faire l'allemande envers tous les styles connus . . . 338
Le beau dans l'école-mère anglaise *(early)* 339
Exemples de la base et du soubassement de cette école 339
Et du final 340
Et du crochet 341
Et de la cuspe 342
Et du chapiteau 342
Et du triforium 343
L'école gothique allemande porte en tout la marque du beau . . 344
Le soubassement du portail de la cathédrale de Cologne plus beau que l'antique. 345
Son contre-fort des tours égale en beauté la base attique et le chapiteau corinthien 346
L'harmonie, loi commune aux Grecs, aux Romains et à l'école gothique allemande 346
Cette loi détermine la composition du contre-fort des tours . . 346
Beauté du portail allemand 348
Ce détail rapproché du portail de l'école-mère *(early)* 348

Et du portail français 350
Beauté de ce dernier 350
Exemple du beau à Anvers 352
L'architecte de la tour d'Anvers livré au même travail intellectuel que l'auteur du chapiteau corinthien. 352
Son programme reconstitué. 352
Il invente l'arc-boutant dénaturé 353
Celui-ci décrit et représenté, figure 24 354
Ce chef-d'œuvre égalé aux plus beaux de la Grèce et à celui-ci de Cologne 355
Le laid et le monstrueux 355
Exemples cités 355
La période pélasgique rappelée. 356
Le beau dans tous les arts date des Grecs 356
Palais de justice de Bruxelles : des détails classiques rangés contre les murs à la manière des pélasges 356
Rapproché pour la structure des monuments grecs et romains . 356
Murs architecturés avec des colonnes mutilées. 357
Rôle de la colonne dans les architectures classiques 357
Amalgame et tohu-bohu de membres dans la construction pélasgique de Bruxelles 358
La fenêtre y servant à supporter un entablement 358
Autres défauts 359
Entablement dorique soutenu par des colonnes doriques, ioniques et corinthiennes 359
Tout le palais, l'œuvre d'un fou et d'administrateurs incapables . 359
Plan détestable 360
Le plan dicté par l'usage auquel la construction est destinée . . 360
Les magistrats et les avocats l'auraient mieux dressé que l'architecte 361
L'une des façades latérales donnant entrée à un vrai coupe-gorge, l'autre inaccessible. 361
A la façade principale, un porche coupant le péristyle 362
Un escalier dans un péristyle contraire au principe grec. . . . 362
Deux escaliers au péristyle de Bruxelles. 362
Suite des défauts 363
Ils résultent en partie de l'excès d'argent dont on a disposé pour cette construction 363

CHAPITRE XIV

PROGRAMME INTELLECTUEL POUR CONTINUER L'ÉCOLE FRANÇAISE AU MOYEN DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS QUI LUI FONT DÉFAUT

Lenteur avec laquelle toutes les architectures se sont formées. . 365
Exemple du chapiteau corinthien 365
Appliqué à l'école française 366
Destinée de cette école développée par un programme tout national 366
Comment on procèdera dans l'exécution de ce programme . . . 367
Le triforium de Rheims proposé comme détail à compléter . . 367
Le soubassement du portail de Rheims donne à comprendre la pensée de l'architecte primitif 367
Les idées de celui-ci à reprendre par le programme intellectuel. 368
Nécessité de comparer les compositions de la nouvelle école avec celles des autres écoles 368
Autre idée contenue dans le même portail 368
Elle convient aux ébrasements de fenêtres 368
Parfaire l'école française, œuvre de génie, analogue à l'achèvement du chapiteau corinthien au monument choragique de Lysicrates. 369
En quoi consistait ce dernier travail 369
Où et quels sont les éléments propres à produire l'achèvement de l'école française 370
Les portails de Rheims, les premiers de ces éléments 370
Projet de pilier 371
Et projet de triforium, composés dans le style des mêmes portails 372
D'autres pourront les perfectionner 372
On propose comme exemple l'application de figurines sur le montant du portail. 373
Avenir de l'école française 373
Le XXe siècle produira la nouvelle école. 374

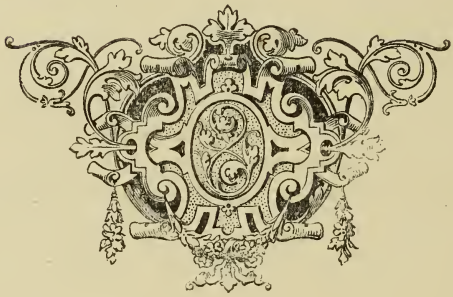
CHAPITRE XV

IDÉES POUR RÉORGANISER L'ENSEIGNEMENT DE L'ARCHITECTURE ET LES COMMISSIONS DES MONUMENTS

L'enseignement de l'architecture mauvais partout. 375
Impuissance qui en résulte pour les gouvernements. 375

Omnipotence de la camaraderie et des commissions des monuments 376
Celles-ci ôtent leur valeur aux monuments historiques 377
Comment on mettra fin au désordre intellectuel et matériel . . 377
Conséquences heureuses du changement proposé. 378
Et pour lequel le temps semble venu 379
Urgence de réorganiser les académies 380
Programme de réorganisation 380

FIN DE LA TABLE DU TOME TROISIÈME



ALPHABET

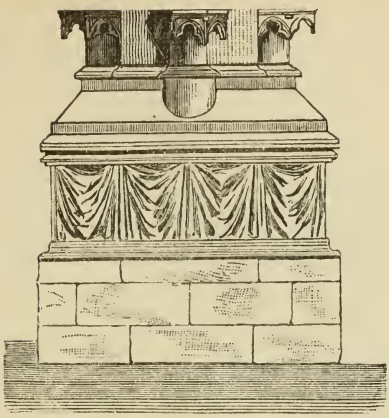
ALPHABET

DE

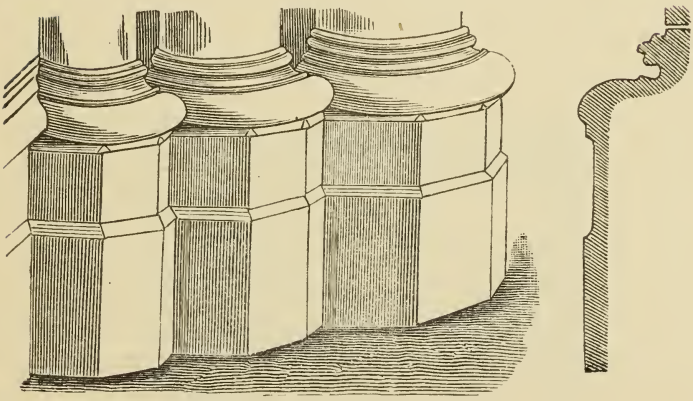
L'ÉCOLE GOTHIQUE FRANÇAISE

Dans les figures représentant des membres complets, on ne considèrera que les parties qui appartiennent à l'ALPHABET, c'est-à-dire les moulures et les ornements.

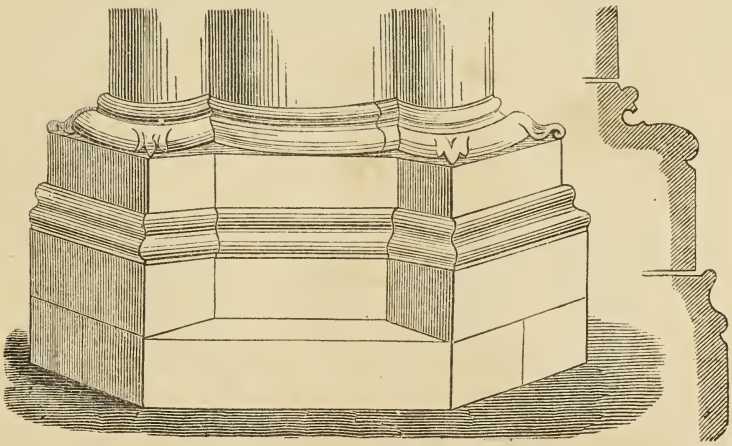
BASE ET SOUBASSEMENT



Soubassement proposé pour la nouvelle école française.

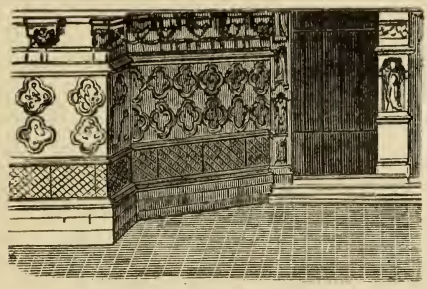


Cathédrale d'Amiens.

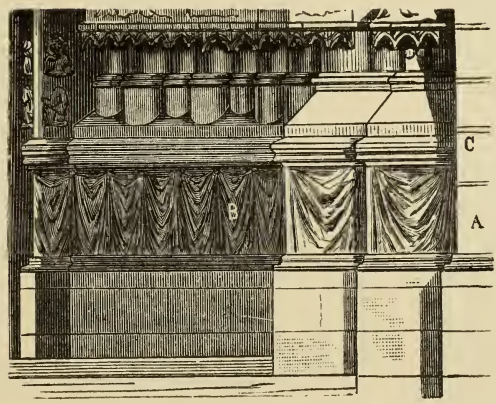


Cathédrale de Rheims.

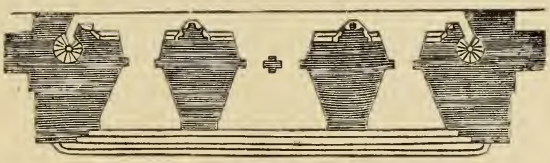
SOUBASSEMENT ET PLAN DE PORTAIL



Cathédrale d'Amiens.

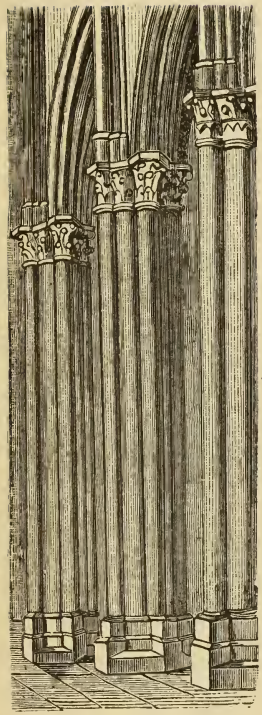


Cathédrale de Rheims.



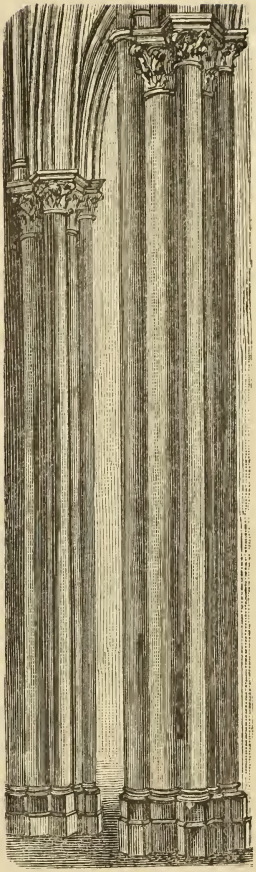
Plan de portail de la cathédrale de Rheims.

PILIERS DE L'INTÉRIEUR



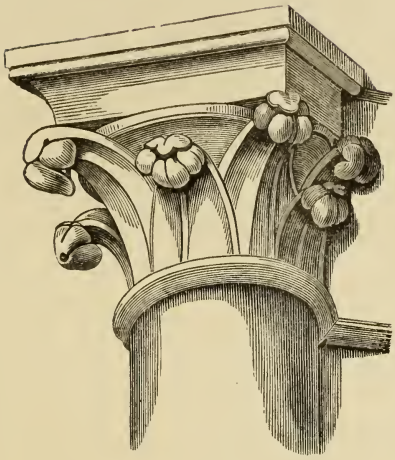
Rheims.

Projet.

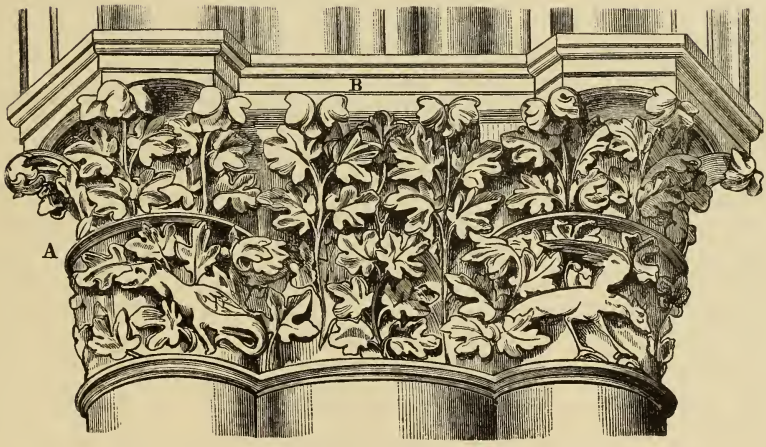


Amiens.

CHAPITEAUX

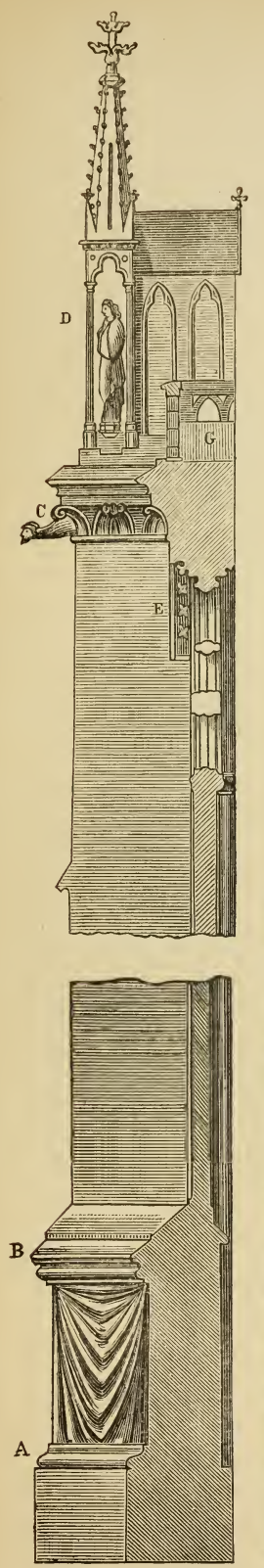


Eglise de Saint-Nicolas. Blois.

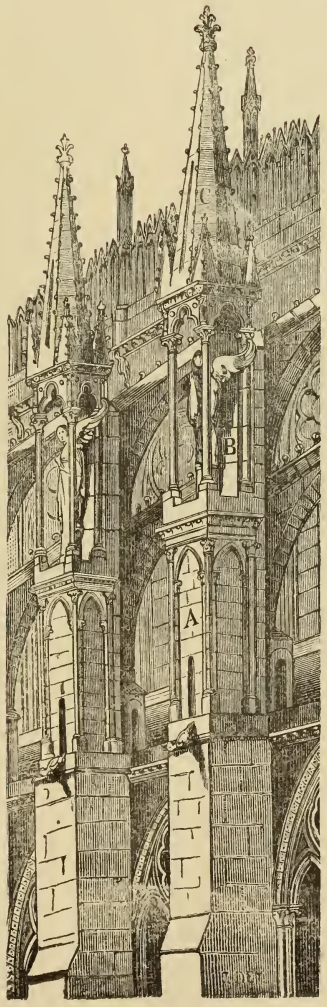


Cathédrale de Rheims.

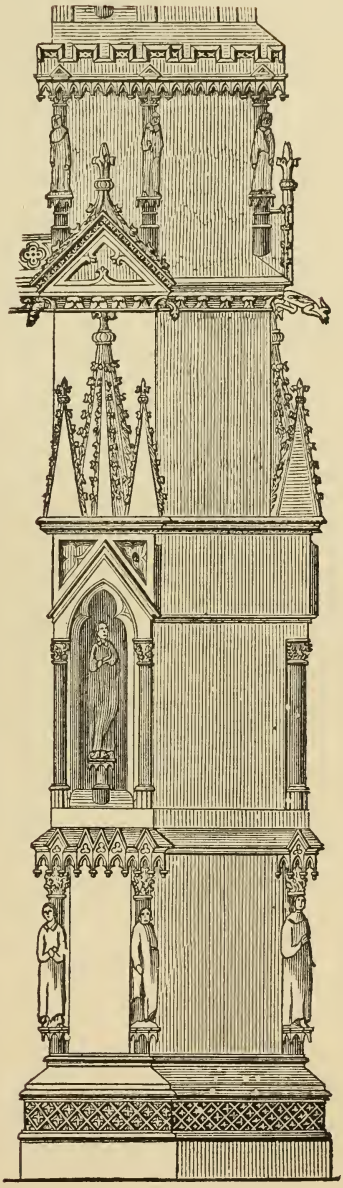
CONTRE-FORTS



Petit contre-fort
des
chapelles de l'abside.



Deuxième contre-fort qui aura
le même
soubassement que la figure A B.



Troisième contre-fort
dit
des tours.

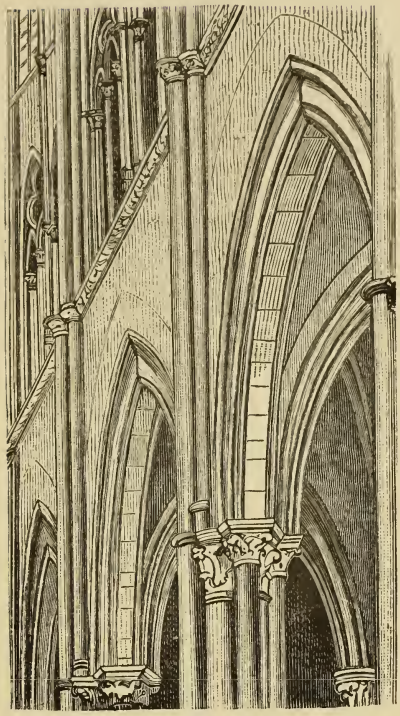
ÉBRASEMENT DE PORTAIL

Rheims.

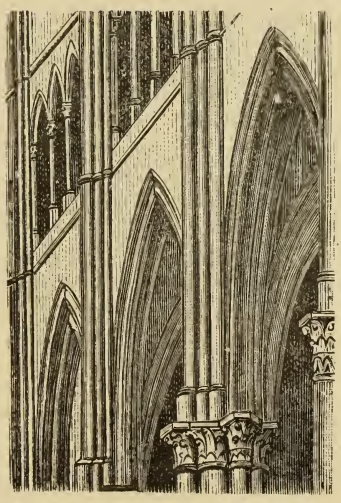
Amiens.

L'ébrasement de portail de la cathédrale de Rheims est à préférer parce qu'il est le moins roman.

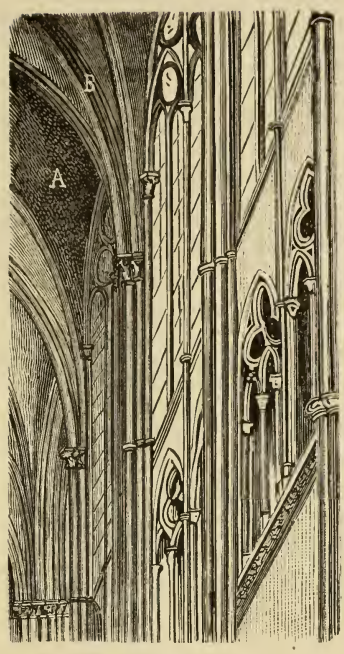
ARC OGIVAL



Amiens.



Rheims.



Amiens.

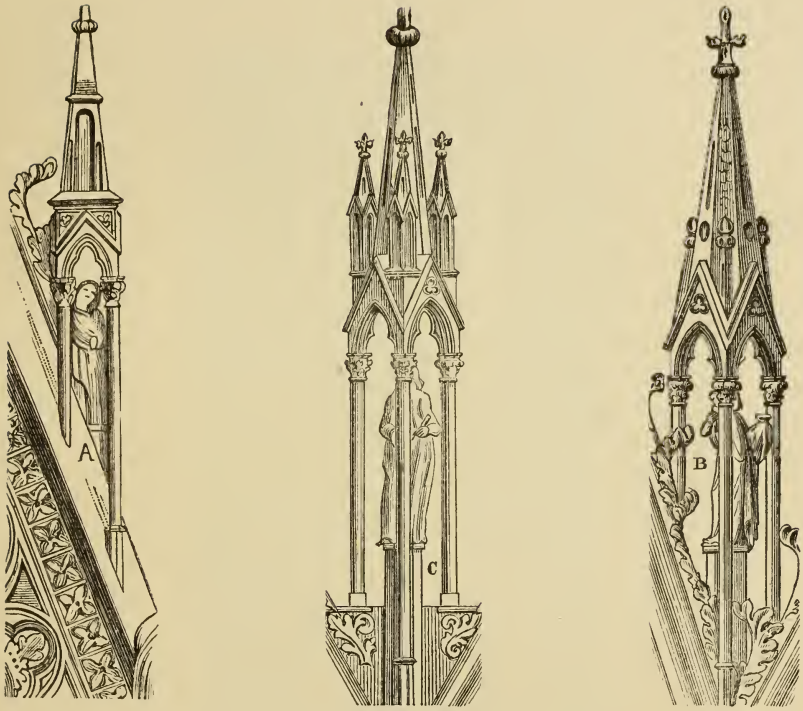
B

Rheims, Paris, Chartres, etc.

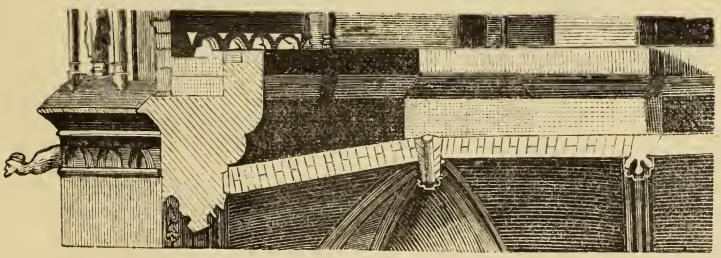
C

Pour donner à l'école française un plus grand développement on pourra se servir des figures B et C qui sont propres à remplacer les colonnettes A du triforium de la cathédrale de Rheims.

PINACLES ET VOUTE

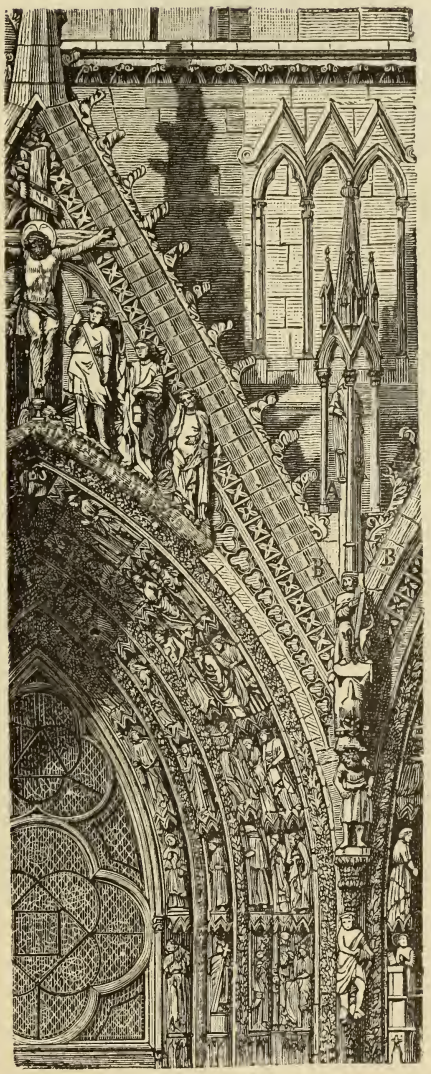


Cathédrale de Rheims



Nervures et voûte.

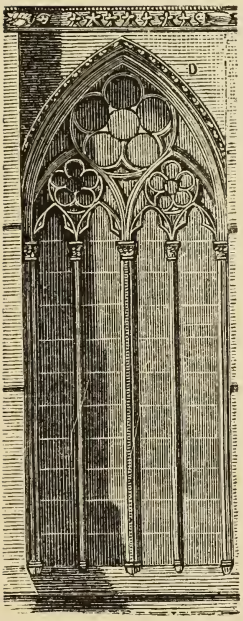
VOUSSURE DE PORTAIL



Cathédrale de Rheims.

FENÊTRE ET ROSACE

Rosace.



Fenêtre.

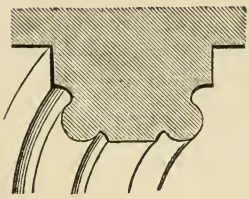
Montant de portail.

La broderie de fenêtre sert toujours à composer la broderie de la rosace ; cette pratique existe dans les écoles allemande et flamboyante et elle doit entrer dans l'école française.

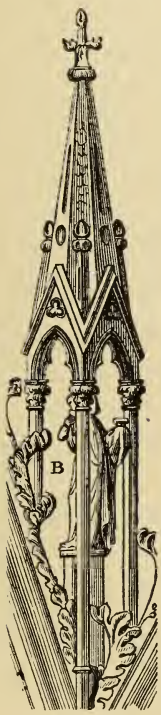
Pour caractériser la rosace française, on peut l'entourer de figurines du montant de portail de la cathédrale de Rheims. Ce petit détail fera distinguer la rosace française de celles des écoles allemande et flamboyante.

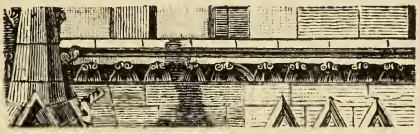
NERVURE, CORNICHE ET FLÈCHE

Nervure à boudins
Notre-Dame de Paris et abbaye de Saint-Denis.



Moulure à boudins des archivoltes
Notre-Dame de Paris.





Corniche.

Crochet.

La jonction de la flèche avec la tour, au point A, laisse beaucoup à désirer. C'est une flèche superposée sans liaison. Cette partie ne peut être parfaite que par une recomposition de la tour, soit quelque chose d'analogue aux figures B et C.

34-815276

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 8566